LIVIU PETRESCU
ROMANUL CONDIŢIEI UMANE Studiu critic

LIVIU PETRESCU

ROMANUL CONDIŢIEI UMANE

Studiu critic

EDITURA MINERVA Bucureşti — 1979

Ce se află, într-un nume, "what is in a name" ? Numele — enigmatică inscripţie, tăcută hieroglifă, învăluită vestire... Tot ce a putut autorul să întrezărească într-ăl său a fost o înceată rotire de alte nume. Lor li se închină această carte, MĂRIEI şi lui GHEORGHE şi IOANEI. '

MOTTO:

„Aujourd'hui ou Ies passions col-lectives ont pris le pas sur Ies passions individuelles, ce n'est plus l'amour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur. L'homme s'est pris de passion, esperante ou des-" tructrice pour sa condition."

(Albert Camus)

PRELIMINARII

IPOSTAZELE ABSOLUTULUI

Tema „condiţiei umane" este o temă prin excelenţă a literaturii secolului al XX-lea, dacă admitem observaţia lui Albert Camus — preluată de noi şi ca *motto* pentru această carte — anume că, în artă, pasiunile colective iau din ce în ce mai mult locul pasiunilor individuale ; reflexia asupra condiţiei umane circumscrie, într-adevăr, specificul romanului modern, marcînd o evoluţie faţă de interesul, de factură clasică, pentru iubire, de pildă.

Pentru ca însemnările şi comentariile ce vor urma să poată fi urmărite cu mai multă uşurinţă, se cuvine desigur să oferim în prealabil o sumară definiţie a termenilor ; în liniile sale cele mai generale, literatura j condiţiei umane ne relevă conflictul dintre setea de ab- I solut a fiinţei umane, pe o parte, şi existenţa anu- ' mitor principii limitative, pe de altă parte. Am distins, întîi de toate, o serie de limitări care decurg din poziţia pe care omul şi-o reclamă în cadrul marilor ierarhii cosmice, din însemnătatea şi importanţa pe care doreşte să şi-o acorde într-o perspectivă a totalităţii, din raporturile în care el se află faţă de această totalitate; problema pe care el şi-o pune, în acest sens, este de a accepta sau nu un principiu de transcendenţă, de a se — accepta sau nu pe sine doar ca „parte", deci ca element subordonat. Acestor limitări de ordin metafizic, au să ji se adauge însă şi o serie de limitări de ordin ontologic, limitări constitutive faptului însuşi de a fi, în-

trucît existenţa este determinată de anumite structuri, de un principiu formal ineludabil, de categoriile spa-ţiului şi ale timpului. Setei de absolut i se împotriveşte aşadar, de data aceasta factorul formal al existenţei; este de la sine înţeles că între limitările de ordin ontologic şi cele din prima categorie se stabileşte, pînă ia urmă, un raport de strînsă corespondenţă, oeea ce nu le împiedică să aibă, din punct de vedere teoretic, un specific propriu ; acesta a fost de fapt şi motivul pentru care am considerat oportun să le tratăm în capitole separate, deşi, în operele literare studiate, cele două aspecte se vor întrepătrunde adeseori. în sfîrşit, o clasă cu totul specială de limitări şi dependenţe are şă decurgă din relaţia cu Celălalt; structura existenţială a lui „pentru-Altul" configurează, s-ar putea spune, o nouă dimensiune a conflictului amintit, o dimensiune de natură socială, ce se alătură în chip legitim celei metafizice, ca şi celei ontologice propriu-zise. Va fi lesne de observat însă că punctul nostru de vedere asupra aspectului social posedă un caracter oarecum parţial, că am omis, cu alte cuvinte, domeniul relaţiilor interumane instituţionalizate, considerînd că ele revin într-o mai mică măsură romanului „condiţiei umane", şi într-o măsură aproape exclusivă romanului „politic". Fiindcă, în concepţia noastră, romanul „condiţiei umane" îşi are drept obiect numai acele structuri şi numai acele forme ce

aparţin unei sfere a datului originar ; or, relaţiile interumane instituţionalizate trebuiesc privite ca nişte structuri de un al doilea grad, trebuiesc privite ca nişte date istorice aşadar. Aceasta nu exclude, desigur, existenţa anumitor analogii şi corespondenţe între un tip de roman şi celălalt.
Indiferent însă de aspectul sub care ni se înfăţişează acest conflict, el are să primească succesiv anumite soluţionări, care — departe de a avea un caracter dezordonat, departe de a fi lipsite de orice linie directoare — indică, dimpotrivă, după opinia noastră, un proces de maturizare a acestei teme, un proces de continuă propulsare către forme superioare. Am putut astfel distinge, atît în ordine cronologică, istorică, cît şi în ordine dialectică, un prim moment şi o primă serie de soluţii, caii' preconizează răzvrătirea, fie pe o latură a transcende;

,iui fie pe latură ontologică, o răzvrătire prin care fiinţa' umană nu acceptă înjosirea propriei condiţii şi-şi
endică o dimensiune demiurgică, se afirmă pe sine ca fiind asemeni zeilor. Experienţa revoltei însă, consumată pînă la capăt, nu aduce nicidecum înseninarea şi satisfacţia aşteptată ; postura demiurgică, odată dobîn-dită, procură o decepţie cu mult mai tăioasă decît postura umană, tiparul divin se dovedeşte, cu un cuvînt, a nu fi adecvat naturii umane. Astfel încît, pentru a rezolva această contradicţie, eroul are să se reîntoarcă — într-un al doilea moment din evoluţia temei — la vechile sale uimensiuni, cărora se va mulţumi, în continuare, să le sporească doar demnitatea. In dinamica ei, tema „condiţiei umane" tinde să se înscrie deci unei scheme de circularitate. Dar, oare, nu este acesta itine-rariul spiritului faustic însuşi, al celui ce — după o vană căutare a absolutului — şi-a găsit împăcarea în a-şi. cultiva cu umilinţă propria grădină ? '
Nu am zăbovit, în studiul nostru, asupra prefigurărilor literare ale temei, prefigurări care — fără a avea un caracter atît de sporadic sau de întîmplător, precum s-ar putea crede — nu au totuşi decît foarte slabe tangenţe cu o istorie a romanului ; s-ar putea, chiar, vorbi, de cîteva mari epoci de superbă înflorire a acestei teme, dar, de fiecare dată, ea şi-a ales, de predilecţie, forma dramei sau a poemului. Cea dintîi epocă de culminaţie a fost aceea a tragediei clasice greceşti ; revolta metafizică se concretiza aici în atitudinea de *hybris,* adică irT năzuinţa omului de a se înălţa la statutul metafizic al zeilor. încercînd un sumar istoric al comportamentului metafizic prin care se defineşte omul clasic, Tudor Vianu vorbeşte despre un prim moment — legat de naşterea tragediei —, caracterizat prin „luptele eroilor tra zeii şi destinul", lupte ce ar depune mărturie „această sforţare de eliberare a individualităţii ui Tragedia clasică configurează deci un tip uman al „eroului" : „Eroul este fiinţa în care s-a dezvoltat mai puternic conştiinţa individualităţii, rezistentă faţă de toate puterile care o ameninţă cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror Primejdii, înfruntînd zdrobirea fizică"[2]. Nici Tudor nu consideră însă revolta, decît ca un moment

U, X UUUi V lctiiU
at de naşterea oilor tragici cu îârturie despre li taţii umane"[1].
primitiv incipient, în cadrul experienţei metafizice to, tale ; revoltei îi va urma aşadar o mişcare inversă, de integrare şi limitare : „Acest ideal al unităţii omului atrage, în sfîrşit, după sine, idealul corelativ al limitării lui (.'••) Oeea ce este nemăsurat, excesiv, şi încordat repugnă deopotrivă clasicului. Măsura şi renunţarea sînt, dimpotrivă, normele conduitei sale."[3] Dintr-o astfel de atitudine se naşte tipul uman al „înţeleptului", la antipodul „eroismului" deci : „înţeleptul este fiinţa în care a luminat mai puternic conştiinţa dependenţei cosmice"[4]. In clasicism, liniile directoare ale conflictului, schema devenirilor sale, într-un cuvînt : modelul circularităţii, sînt deja schiţate, dar conflictul însuşi este gîndit unidimensional ; omul clasic nu-şi pune încă problema condiţiei umane şi sub aspectul ei ontologic. «f Cea de a doua epocă de înflorire excepţională a temei are să se datoreze mişcării manieriste, şi va prinde cu pre-cădere poezia şi drama; spre deosebire de clasicismul elin, manierismul a promovat răzvrătirea mai cu seamă pe latura ei ontologică. Demersul tipic pentru arta manieristă constă în a distruge ordinea şi structurile realului, instaurînd, în locul acestora, o ordine şi structuiv" artificiale, o „anti-natură". Dar — arată Gustav Rene Hocke, în lucrările sale consacrate manierismului — „anti-natura" nu face decît să restituie fiinţei umane statutul ontologic al „Ideii", al supra-sensibilului; motivele şi temele manierismului sînt deosebit de grăitoare, în această direcţie. Iată, de pildă, motivul arhicunoscut al „oului mitic" ; după Hocke, acest

motiv indică o nostalgie a începuturilor, o regresiune din creatural : „In secolul al XVII-lea, forma oului devine o formă «mitică». Oul generator de viaţă se transformă în prototipul *formal* al principiului originar ce condiţionează în chip metafizic viaţa."[5] O năzuinţă înrudită ni se relevă şi prin motivul „coincidenţei contrariilor", de care s-a lăsat sedus şi împăratul germanic Rudolf al II-lea, cel ce rîvnise să înfăptuiască — într-o Pragă a secolului al XVI-lea — visul manierist al lui Hadrian, împăratul Romei : „Hadrian năzuia să obţină la Roma, în special în vila lui de la Tivoli, o *discordia concors* a lumii imperiale din acea vreme, o «coincidenţă»- a tuturor contradicţiilor într-un sincretism scînteietor."[6] In strînsă legătură cu acest ideal al sincre-

. mUiui se află şi motivul — deopotrivă literar şi artistic al hermafroditului", care a cunoscut o impresionantă ,rfuziune : „In filosofia magică a naturii şi arta manie-•stă a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, hermafroditul devine unul dintre miturile «unificatoare»- centrale."[7] Nostalgia aceasta a primordialului, a „Ideii", se confundă însă în cele din urmă, după cum sugerează Hocke, cu o aspiraţie demiurgică, ea se înscrie aşadar într-o fenomenologie a revoltei : „Omul e *Deus in terris,* un Dumnezeu pe pămînt."[8] In esenţă, omul manierist îşi propune să fie asemeni zeilor : „Geniul concettist devine asemănător dumnezeirii."[9] Climatul moral al manierismului lasă să se întrevadă, totodată, apariţia unor premise ale circularităţii ; asumarea unui statut ontologic de natură demiurgică este însoţită de un anumit sentiment de teroare, ca un fenomen ce excedează puterile umane : „Magismul limbii din epocile de înaltă civilizaţie este şi el expresia unei spaime cosmice refulate."[10] In legătură cu Tasso, Hocke vorbeşte chiar de instaurarea unui „stil condiţional al spaimei" : „Tasso pregăteşte «stilul condiţional al spaimei». A sa «pădure a spaimei» este expresia spaimelor cosmice a unei lumi care şi-a ieşit din balamale şi ne amintim de *«imagines insanes»* (Quintilian) din pădurea spaimei de la Bomarzo, citind versurile lui Tasso despre înspăi-mîntaţii vizitatori ai «pădurii vrăjite», în *Ierusalimul eliberat.""* Dar, în ciuda unor premise atît de favorabile, manierismul nu va admite totuşi circularitatea, reîntoarcerea la nişte dimensiuni prin excelenţă umane, reinstau-rarea unei ordini a „naturalului".

în sfîrşit, ultima epocă de mare înflorire a temei, înainte ca ea să fie preluată de spiritualitatea modernă, se datorează mişcării romantice ; ca şi în clasicismul elin (căruia îi împrumută cîteva din miturile fundamentale), Şi spre deosebire de manierism, romantismul va discuta problema condiţiei umane doar diritr-o perspectivă a transcendentului, se va opri în exclusivitate asupra relaţiilor dintre libertatea umană şi tirania divină. In vreme e clasicismul ajunsese, totuşi, să dezvolte modelul circu-jarităţii (prin cele două atitudini succesive, a „eroismu-Jui" şi a „înţelepciunii"), romantismul rămîne tot atît de incomplet ca şi manierismul, limitîndu-se la atitudinea de răzvrătire. Aceasta are să se concretizeze în temele,

specifice, ale satanismului şi ale titanismului ; ambele pre, supun — după cum a arătat, mai de mult, D. Popovici -^ „existenţa a două planuri cu mişcări contradictorii ; averti în primul rînd un plan superior, pe care stă înscrisă o lege opresivă şi arbitrară, avem apoi un plan inferior pe care se manifestă voinţa de eliberare şi năzuinţa către progres. Revolta poate fi victorioasă în anumite cazuri, dar cele mai adeseori ea este înfrîntă."[12] Tot D. Popovici arată că, între tema şi atitudinea satanismului şi cea a titanismului nu există decît o deosebire de sferă şi de cu-prindere, cea dintîi fiind practic înglobată în cea de a doua : „In cercetarea următoare pornesc de la afirmaţia că satanismul presupune mai cu seamă ceea ce s-a numit «complexitatea opoziţiilor»- — «complexio opposito-rum» —, ceea ce ne duce în primul rînd în sferă morală, în timp ce titanismul indică ideea de acţiune, rezultat firesc al primei constatări. Satanismul intră astfel ca element indispensabil al acţiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil pînă la forme titaniene."[13]

Alături de asemenea tradiţii, pur literare, romanul modern al condiţiei umane va fructifica — într-o rrîai mică sau mai mare măsură —- şi unele tradiţii importante ale gîndirii europene ; unele elemente din *Cugetările* lui Blaise Pascal vor putea fi întîlnite, de pildă, la Dostoievski. După cum prea bine se ştie, lui Pascal i-a fost îndeajuns de bine cunoscut fenomenul orgoliului metafizic ; există în fiinţa umană — spune el — ceva ce o aşează mai presus de celelalte plăsmuiri ale naturii, „există în om un anumit principiu de măreţie."" Acest principiu a sădit în sufletul omului gustul nesupunerii, o voinţă de supremaţie : „Dar el n-a putut să-şi suporte gloria, fără să cadă în îngîmfare. El a vrut să se postuleze ca centru pentru sine însuşi, şi independent."[15] In concepţia lui Pascal, orgoliul uman se cere a fi descurajat, printr-o metafizică a marii armonii cosmice : „Să examineze lumina strălucitoare pusă aici ca o lampă eternă pentru a lumina universul; să i se pară pămîntul ca un punct prin comparaţie cu vastul cerc pe care-1 descrie acest astru. Şi să fie uimit de aceea că acest mare cerc nu este el însuşi decît un punct foarte[1] mic prin raport cu cel pe care-1 descriu aştrii pe firma-**16**
(..)• Tot ceea ce se vede nu este decît o trăsătură tibilă în sînul amplu al naturii (...). Totul e o percept)
fă infinită al cărei centru se află pretutindeni, iar -umferinţa nicăieri."[16] O astfel de perspectivă atri-uie fiinţei umane — în contrast cu primul postulat, cela al „măreţiei" — anumite dimensiuni ale nimicni-[a];ei un principe de la misere de l'homme". Intre în-demnurile ce decurg din orgoliul uman şi cele ce decurg din viziunea cosmică amintită, Pascal optează cu hotă-rîre pentru cele din urmă, pentru o morală a smereniei si a supunerii : „Dacă există un Dumnezeu, n-ar trebui să-1 iubim decît pe el, iar nu şi făpturile trecătoare (...). Trebuie deci să ne urîm pe noi înşine."[17] La Pascal, orgoliul uman îşi mai refuză încă naşterea, marea lui aventură este amînată pentru mai tîrziu.
Celelalte două mari spirite care pregătesc premisele atitudinii moderne sînt Schopenhauer şi Nietzsche ; Schopenhauer este unul dintre cei dintîi gînditori care fundamentează revolta, negaţia ontologică. Morala sa preconizează o sustragere de la îndatorirea de a fi, o smulgere din categoriile existenţei fenomenale, din spaţiu, din timp şi din individuaţie, precum şi o cucerire a unui statut ontologic mai înalt. Prin negaţia ontologică, fiinţa umană obţine repausul, seninătatea şi calmul — stări de dincolo de existenţă, stări proprii numai unei trepte a ideilor. împăcarea, odihna, devin semnul unei depăşiri a condiţiei umane : „Artistul, lepădînd lanţurile dorinţei, e cuprins de o împăcare fericită j s-a eliberat de in-dividuare şi de durerea care decurge din ea."[18] Intr-un fel, repaosul corespunde pe deplin atributului demiur-gic al beatitudinii.
Prin Friedrich Nietzsche, se configurează, dimpotrivă, avatarul modern al suprimării transcendentului; faimoasa exclamaţie a filosofului, „Dumnezeu a murit !", marchează începutul unei noi ere. Sflrşitul zeilor încheie, după Nietzsche, îndelungata istorie a sclaviei u-mane : „în lumea aceasta, debarasată de Dumnezeu şi de idolii morali" — va observa Albert Camus, într-un celebru comentariu asupra lui Nietzsche — „omul este singur acum şi fără stăpîn."[19] Această eliberare metafizică trebuie să constituie, pentru fiinţa umană, imboldul

de a se erija ea însăşi în demiurg, de a deveni răspunzătoare pentru întreaga creaţie, de a instaura ea însăşi ordinea şi legea : „Doar ei, şi numai ei, îi revine să descopere o ordine şi legea."[20] Ca şi pentru omul manierist, şi pentru Nietzsche, postura demiurgică va fi departe de a se arăta confortabilă, ea reprezintă mai curînd o povară strivitoare pentru slabele puteri umane : „Nietzsche ştia că libertatea spiritului nu constituie un confort, ci o măreţie dorită şi, din cînd în cînd, obţinută, printr-o epuizantă bătălie."[21] Nimic nu-i va rămîne însă atît de străin lui Nietzsche, precum idealul circularităţii ; omul său îşi păstrează dimensiunile lui supra-umane, statutul metafizic de om-zeu.
După ce am schiţat, pe scurt, preistoria temei, să pătrundem, în continuare, în istoria propriu-zisă a ei. Se cuvine totuşi să avertizăm, pe scurt, cititorul, şi asupra metodei critice pe care o

vom urma, în această cercetare ; nu va fi greu de observat că preocuparea noastră de căpetenie s-a îndreptat nu atît către „biografia" exterioară a temei în discuţie (influenţe, iradiere, circulaţie etc), ci mai curînd către o descoperire şi evidenţiere a „modelului" ei specific, „model" la care ne-am străduit mai apoi să raportăm o serie de opere dintre cele mai reprezentative ale modernităţii. Avem, dealtminteri, convingerea, că o critică a „modelelor" (aplicată fie la un domeniu al personajelor, fie mai cu seamă la unul al motivelor sau al temelor) nu poate fi ocolită, în clipa de faţă, de nici o cercetare de tip comparatist ; în ceea ce priveşte tema asupra căreia ne-am oprit, tema „condiţiei umane", modelul definitoriu ni s-a părut a fi, după cum am mai spus, unul al circularităţii : răzvrătire/conciliere. Fiecare din capitolele studiului nostru are să se înfăţişeze, de aceea, ca o analitică a modelului amintit.

NOTE

1 Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului.* Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura enciclopedică română,
1975, p- 5.
2 Id., *Ibid.,* p. 9.
3 Id., *Ibid.,* p. 8. « Id., *Ibid., p.* 9.
5 G. R. Hocke, *Lumea ca labirint.* Trad. de Victor H. Adrian. Prefaţă de Nicolae Balotă. Postfaţă de Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, p. 239.
6 Id., *Ibid.,* p. 247. ' Id., *Ibid.,* p. 338.
8 Id., *Ibid.,* p. 74.
9 Id., *Manierismul în literatură.* în româneşte de Herta Spuhn. Prefaţă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 213.'^
10 Id., *Ibid.,* p. 112.
11 Id., *Ibid.,* p. 191.
12 D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu.* Prefaţă de Ioana Petrescu, Editura Tineretului (1969), p. 299.
13 Id., *Ibid.,* p. 257.
14 Pascal *Les Pensees,* Paris, Bibi. Hachette, p. 114 (trad. aut.).
15 Id., *Ibid.,* p. 115 (trad, aut.).
16 Id., *Scrieri alese,* traducere George Iancu Ghidu. Studiu introductiv Ernest Stere. Note George Iancu Ghidu, Ernest Stere, Editura Ştiinţifică (1967), p. 5—6.
17 Id., *Les Pensees,* ed. cit., p. 131 (trad. aut.).
19
18 K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii. în* românoşt de Sorin Marculescu. Prefaţă de Titus Mocanu, Bucureşti, EditUrS Meridiane, 1972, p. 403. a
" A. Camus, *VHomme Revolte,* N. R. F., Gallimard (195i> p. 93—94 (trad. aut.).
'•
20 Id., *Ibid.,* p. 94 (trad. aut.).
21 Id., *Ibid.*
»1

AMURGUL ZEILOR"

I.

O lume cosmotică

SUB SEMNUL LUI PAN

Asemeni marilor poeme homerice, şi romanele lui Lev Tolstoi folosesc procedeul — deopotrivă stilistic şi compoziţional — al „dublei viziuni", procedeu care constă — după George Steiner — dintr-o dedublare a perspectivelor narative, dintr-o punere în contrast a unui plan apropiat, al acţiunilor umane, al conflictului şi al bătăliilor, şi un plan mai îndepărtat, jucînd rolul de fundal, un plan al vieţii curente, al unor „realităţi stabile". La Tolstoi, relaţia dintre aceste două planuri tinde să se transforme în contrastul dintre o natură agrestă, dintre un *topos* al satului, pe de o parte, şi un univers al civilizaţiei umane, un *topos* al oraşului, pe de alta : „Imaginea şi metafora vor să stabilească, la Tolstoi, un raport şi un contrast între cele două planuri ale experienţei, care îl preocupă cel mai mult — satul iji oraşul. Atingem aici ceva ce ar putea constitui pivotul însuşi al artei sale ; fiindcă distincţia între viaţa de la ţară şi viaţa de la oraş ilustrează, pentru Tolstoi, distincţia primordială între bine şi rău, între codul artificial şi inuman al oraşului şi vîrsta de aur a vieţii pastorale."[1]
Diferenţa dintre un *topos* şi celălalt (Natură/Civilizaţie sau Sat/Oraş) apare însă la Tolstoi, de fapt, ca o opoziţie între „sacru" şi „profan" ; natura reprezintă pentru scriitor o lume

primordială, o lume care a izbu-t să-şi păstreze nemodificată starea ei de la întemeiere, lumea aşa cum a fost zidită. Sfera civilizaţiei poartă,

dimpotrivă, pecetea facticelui, adică a unei creaţii prOv fane, a unei creaţii pe care sacralitatea nu o inspiră şj la care ea nu participă ; foarte aproape de o intuire a înţelesului adevărat pe care îl are această opoziţie, s-$ aflat dealtminteri şi Dmitri Merejkovski, într-un pa. trunzător eseu consacrat romancierului rus : „Cînd 0 piatră stă elementar deasupra alteia, natural şi sălbatic atuncea e bine ; iar cînd o piatră e aşezată deasupra alteia de către mîna omenească, atuncea nu e bine ; dar cînd piatra este prinsă de alta şi legată prin fier sau prin ciment, atuncea e rău de tot, căci în cazul acesta se clădeşte ceva, indiferent dacă vreun castel, vreo cazarmă, închisoare, vamă, spital, biserică, casă de locuit, sau vreo academie. Tot ce se clădeşte e rău, sau cel puţin dubios, absolut bine e tot ce creşte de la sine."[2] Lumea creaţiei umane, existenţa profană, va fi înfăţişată, aşadar, de scriitor, ca o existenţă cu desăvîrşire lipsită de substanţialitate, ca o înveşmîntare a neantului.

Acestei opoziţii, centrale, dintre sacru şi profan, dintre sacru şi uman, i se vor subordona apoi, în opera lui Tolstoi, o serie de alte opoziţii, din domeniul moral; astfel, scriitorul consideră că fiinţa umană posedă o ştiinţă înnăscută a vieţii, că legea binelui şi a răului a fost sădită în inima sa de cel care a creat-o. Iar, dacă unele personaje trăiesc totuşi în deplină dezorientare, dacă spiritul lor rătăceşte printr-un hăţiş al îndoielilor şi al incertitudinilor, este numai datorită unei prezumţii, numai pentru că ştiinţa înnăscută de a trăi a fost dată uitării, şi misiunea de a descoperi legea binelui şi a răului a fost încredinţată raţiunii umane. Toate. fră-mîntările de conştiinţă, în acest sens, ale lui Konstan-tin Levin, de pildă, din romanul *Anna Karenina* (1877), rămîn pe de-a-ntregul infructuoase : „Cînd Levin se întreba ce e şi de ce trăieşte, nu găsea răspuns şi era deznădăjduit."[3] Cu toate acestea, atunci cînd va înceta să-şi \ mai pună întrebări, şi numai atunci, eroul va descoperi că posedă certitudini de nezdruncinat: „Dar cînd înceta să-şi mai pună astfel de întrebări, parcă ştia şi ce e, şi de ce trăieşte — fiindcă lucra şi trăia fără să se lase clătinat de nimic. Chiar în timpul din urmă, Kon-stantin Dmitrici trăia mai intens şi mai hotărît decît

•nţe «[4] Cunoaşterea binelui şi a răului — este obligat înai j^ită Levin a fost sădită în el dintru început:

§ § g

j^ Levin — a fost sădită în el dintru început: căutat răspuns la întrebarea mea. Dar răspunsul pjj_l putea da gîndirea, care nu e pe măsura acestei nUoDieme. Răspunsul mi 1-a dat însăşi viaţa, prin cunoaş-iea, din partea mea, a binelui şi a răuiui. Iar cunoaş-;erea' aceasta n-am dobîndit-o prin nimic, ci mi-a fost Hată ca şi celorlalţi oameni, mi-a fost *dată,* fiindcă n-aş fi putut-o lua de nicăieri."" Să consemnăm deci, întîi de toate, faptul că opoziţia dintre sacru şi profan se specifică aici ca o opoziţie între viaţă şi cugetarea umană ; să mai reţinem, apoi, că această opoziţie îşi conexează (într-un domeniu strict moral) opoziţia dintre starea de certitudine şi starea de îndoială şi nesiguranţă.

Pe un contrast asemănător se sprijină şi conflictul romanului *Pan* (1894), al marelui scriitor norvegian Knut Hamsun ; romanul este de fapt povestea unei iubiri imposibile, a unei iubiri între două fiinţe atît de opuse, una faţă de alta, îneît în măsura în care ele încearcă să se apropie, în aceeaşi măsură ajung să se şi respingă reciproc. Locotenentul Thomas Glahn este un închinător al lui Pan, a cărui imagine emblematică eroul o poartă, dealtminteri, pretutindeni, cu sine : „cutia mea cu praf de puşcă, pe care se afla figura unui Pan"[6]; Glahn în-suşi va spune, la un moment dat, despre sine : „Trăiam în pădure, eram fiul pădurii."[7] Universul eroului este un univers încărcat de sacralitate, un univers existent de la întemeierea lumii ; şi în cazul lui Glahn — ca şi în acela al lui Levin — principiul profanului este ilustrat de către cugetare, de către reflexivitate, perspectiva fiind aceea a unei totale sterilităţi. Ca fiu al lui Pan, locotenentul Glahn este lipsit de orice aptitudine în această direcţie : „Ai dreptate,

mă port neîndemînatic. Dar fii înţelegătoare ! Eu stau de preferinţă în pădure, acolo mă simt fericit. Aici, în singurătatea mea, nu fac nimănui nici un rău prin faptul că sînt aşa cum sînt; dar, de îndată ce ies în lume, trebuie să mă observ în-tr-una..."[8] In saloane sau printre oameni, adică acolo unde gesturile trebuiesc chibzuite, Glahn va săvîrşi un lung şir de stîngăcii, începînd cu paharul pe care, din nebăgare de seamă, îl loveşte cu mîna şi îl sparge.

25

In cele din urma, însăşi iubirea dintre Glahn şi j^ varda va suporta un regim, dacă nu al chibzuinţei, CfiJ puţin al calculului ; eroul va învăţa, treptat, că trebu^ să îşi ascundă sentimentele, că — pentru a o păstra pe Edvarda — trebuie să se prefacă, să-şi impună o atitus dine de răceală şi indiferenţă. Cu timpul, Glahn reuşeşti să-şi dezvolte oarecari aptitudini în această direcţie, profanul pune stăpînire pe el, dacă nu prin saloane' atunci prin „arta" iubirii. Dar, ca şi la Tolstoi, princi! piui profan al raţiunii are drept trăsătură definitorie a sa — ca, dealtfel, tot ceea ce nu beneficiază de suportul sacralităţii — sterilitatea şi nevolnicia; încît aceasta existenţă a eroului — circumscrisă la o dimensiune doar a profanului — are să ducă, în chip inevitabil, la un fe-nomen al impasului moral, al situaţiei de criză. Asemeni lui Levin, dar într-un chip mai dramatic decît acesta, Glahn cunoaşte „alungarea din paradis", el se prăbuşeşte din imperiul armonios al lui Pan într-o vale a problematicului şi a insolubilului, singura dezlegare pe care el va fi în stare să o dea întrebărilor sale fiind cvasi-sinuciderea, din finalul romanului. Aceasta nu reprezintă însă de fapt o soluţionare, ci doar exproua exasperării eroului.

Relaţia dintre sacru şi profan este însă de natură să explice nu numai concepţia morală a lui Tolstoi, ci şi concepţia sa asupra vieţii ; marele romancier trasează, nu încape vorbă, o foarte apăsată linie de demarcaţie între un regat al vieţii eterne, între o împărăţie de dincolo de moarte, pe de o parte, şi un domeniu al vremelniciei, pe de alta. Dar — după cum remarcă şi George Steiner — Tolstoi nu vede totuşi nici o dificultate în a impune tiparele veşniciei şi vieţii pămînteşti : „A face din împărăţia spirituală a lui Christ — o împărăţie pă-mîntească, acesta a fost principalul obiectiv al lui Tolstoi."[9] Fuziunea aceasta are dealtfel loc pretutindeni înl univers, ea se înfăptuieşte de la sine şi constă din con- | servarea unui caracter an-istoric, dintr-o desprindere din vremuire; singură fiinţa umană^ manifestă uneori nebunia de a pune întreaga sa patimă în cele trecătoare. Revelaţia măreţiei an-istoricului o are, între alţii» şi prinţul Andrei Bolconski, în faimosul episod al „cerului de la Austerlitz" : „Deschise ochii, nădăjduia să tă vedea cum se isprăvise lupta dintre francezi şi ri căci i-ar fi plăcut să ştie dacă tunarul cel roşco-tunaa 'f0st sau nu ucis, şi dacă tunurile au fost capturate VaI1 salvate. Dar nu văzu nimic. Deasupra lui nu mai era saUm nimic altceva decît cerul, înaltul cerului, înnou-a°t si totuşi nesfîrşit de adînc, mişcîndu-şi domol pe aită norii suri... «Ce linişte, ce pace solemnă, cu totul Ttfel decît atunci cînd mă sileam să fug — gîndi prin-f,l Andrei —, altfel decît atunci cînd alergam cu toţii, tri£arn ?i luptam ; altfel decît atunci cînd franţuzul şi 'arul jşj smulgeau unul altuia, cu furie şi cu spaimă, vergeaua din mînă — cu totul altfel lunecă acum, pe naltul nemărginit al cerului, norii. Cum de n-am văzut eu pînă acum înaltul acesta al cerului ?»." Prinţul Andrei dobîndeşte, de fapt, acum, o perspectivă asupra veşnicului, pacea spre care aspira nefiind cîtuşi de puţin o pace a sfîrşitului, ci una a transfigurării, a convertirii]a viaţă eternă : „Da ! Totul nu-i decît zădărnicie, totul nu-i decît iluzie, afară de cerul acesta fără de margini... Nimic nu există, nimic în afară de asta. Dar nici asta nu există, nu există nimic în afară de tăcere şi de linişte. Slavă Domnului că este aşa !..."[10] Sentimentul de pace decurge de fapt din aspectul de vechime nemăsurată a lumii, din neclintirea — peste veacuri — a teme-liilor şi a stării de început a lucrurilor.

Vechimea lumii nu implică însă neapărat şi îmbă-trînire, viaţa cosmică este, dimpotrivă, departe de a da semne de secătuire, nimic nu vorbeşte încă despre oboseală sau despre un declin ; pentru Tolstoi — dar şi pentru alţi scriitori — caracterul de sacralitate este de natură să confere vieţii puteri şi însuşiri cu totul neobişnuite, ieşite din comun, însuşiri în primul rînd

de excepţională rodnicie. Sentimentul acesta al vieţii are să se exprime, nu o dată, la personajele tolstoiene, prin atitudini sărbătoreşti : „Viaţa este totul" — susţine, de pildă, Pierre Bezuhov — „Viaţa este Dumnezeu. Totul se deplasează şi se mişcă şi această mişcare este Dumnezeu. Şi atîta timp cît există viaţă, există şi desfătările conştiinţei de dumnezeire."[11]
Un sentiment asemănător al vieţii poate fi întîlnit şi în *Amintirile din copilărie* (1880—1892), ale lui Ion Creangă; Humuleştii *Amintirilor* păstrează, desigur,

asemănări cu satul real în care s-a născut scriitorul, el primeşte totodată frapante asemănări cu un binecunoscut, acela al unui „locus amoenus". După se ştie — şi după cum a arătat şi Ernst Robert Curtius ^ încă din literatura Evului Mediu *toposul* acesta era asis milat unei teme a „paradisului terestru". Este incontes. tabil că asemenea sugestii nu lipsesc din imaginea des. pre Humuleşti pe care o dau *Amintirile;* încă din prima parte a lor, se subliniază caracterul de aşezare „înteme. iată", nesupusă aşadar unor vicisitudini ale timpului; „Şi apoi Humuleştii şi pe vremea aceea nu erau nuniai aşa, un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului : cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învîrti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vătale în toate părţile ; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi şj dascăli şi poporani ca aceia, de făceau mare cinste satului lor."[12] Viaţa humuleştenilor cunoaşte truda, părinţii povestitorului nu mai prididesc de treburi, dar — ca în orice „locus amoenus" — viaţa lor are un caracter absolut privilegiat, încît totul tinde să îmbrace o formă "sărbătorească, de petrecere în cinstea vieţii : „Asemenea, dragi mi-erau şezătorile, clăcile, horele şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire ! De piatră de-ai fi fost şi nu se putea să nu-ţi salte inima de bucurie, cînd auzeai uneori, în puterea nopţii, pe Mihai scripcariul din Humuleşti, umblînd tot satul cîte c-o droaie de flăcăi după dînsul şi cîntînd (...) Şi cîte şi mai cîte nu cînta Mihai lăutarul din gură şi din scripca sa răsunătoare ; şi cîte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare !"[13] Proiectînd Humuleştii în mit, scriitorul îl sustrage istoriei şi îl înscrie într-un univers al magiei, al raporturilor directe cu sacrul : „Şi mama, care i era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zîm-) bet uneori, cînd începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată : «ieşi, copile cu părul bălan, afara şi rîde la soare, doar s-a îndrepta vremea»-. Şi vremea se îndrepta după rîsul meu."[14]
Fireşte, Ion Creangă nu poate fi socotit un romancier ; dacă ne-am oprit totuşi, în cadrul comentariului

fată asupra lui, este numai întrucît proza lui Creangă
îăte'şte şi face cu putinţă opera unuia dintre cei mai
mnaţi romancieri români, Mihail Sadoveanu. Dealt-
6"n discursul său de recepţie la Academie, Sadoveanu
^6 ' uita să-1 includă pe Creangă — alături de cronicarul
^U]STeculce — în panteonul său literar : „De la Ion Ne-
lce şi Pîn^ ^a Creangă a curs vreme îndelungă : aproa-
e două veacuri. Şi în unul şi în altul simţesc însă sufletul cel veşnic al neamului (...) Aici e panteonul meu l'terar, simplu şi rustic, fără podoabe ca natura, însă măreţ' ca şi dînsa."[13] Dimensiunea universului sadove-
ian este o dimensiune prin excelenţă a vechimii ; observaţia aceas'-a o face dealtminteri şi unul din cei mai recenţi exegeţi ai marelui povestitor : „Mihail Sadoveanu are revelaţia vechimii noastre."[14] Atributul vechimii este relevant, după cum am mai arătat, pentru caracterul de temeinicie al creaţiei cosmice, pentru anumite implicaţii de sacralitate ; dacă fiinţa umană nu poate da naştere decît unor întocmiri supuse în chip inevitabil la o lege a uzurii, alcătuirea dintru început a lumii se împărtăşeşte în schimb dintr-o tărie care o ajută să se păstreze neclintită, în eternitate. Vechimea configurează prin urmare un domeniu al sacralităţii

; oamenii pămîntului nu au merite prea mari în păstrarea străvechiului : „Nu ni se datorește nici măcar păstrarea a tot ce-i primitiv, căci, unde s-a putut, sondele au spart scoarța pămîntului, ferăstraiele au ucis pădurile. Unde au spart, n-au adus nici o compensație ; unde au ucis, n-au ațîțat din nou viața ; au rămas munți dezgoliți și dealuri care se risipesc în văi. Minunea priveliștilor primitive s-a păstrat în afară de voința și tendința oamenilor trecători."[17]
Dintre toate clasele sociale singur „poporul" (adică țărănimea) a trăit și încă mai trăiește — consideră Sadoveanu — „izolat în civilizația altei ere"[18]; în asemenea tipare statornice se menține în primul rînd existența oamenilor de la munte, după cum se afirmă în romanul *Baltagul* (1930) : „Izolate de lumea din văi, rînduri după rînduri de generații, în sute după sute de [a]ni, se veseliseră de creșterea zilei și începutul anilor ; [to]ate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru
1 de demult; stăpînii se schimbaseră, limbile se pre-lăcuseră, dar rînduielile omului și ale stihiilor stărui-
seră."[1]' Alteori, scriitorul va fi înclinat să atribuie ^ curînd ținuturilor plate ale Dobrogei caracterul străvț, chiului, așa cum se întîmplă în romanul *Ostrovul lupi lor* (1941) : „Dobroge, tu ești însăși vechimea."[20] De cejț mai multe ori însă, pămîratul Moldovei ilustrează în chin absolut ideea de vechime ; abatele de Marenne — în că, lătoria sa prin acest ținut — descoperă, cu surprindere îşi încîntare, locuri „rămase neschimbate dintru începu, tul creației, păstrîndu-și frumusețea lor misterioasă"[2]' Aceeași înfățișare o au și locurile bătute de voievoduj Ștefan, în expediția de vînătoare povestită în volumul al doilea din *Frații Jderi* (1936) : „Erau acolo niște sin, gurătăți pe care, dintru începutul zidirii, oamenii, nu lț călcaseră"[22].
Sacralitatea se vădește însă, la Sadoveanu, nu numai prin acest atribut de vechime a lumii, ci și prin îmbel-șugarea cu totul ieșită din comun a vieții, prin aptitudinea superlativă de a da rod ; întreaga natură pare stă-pînită de har, ceea ce îndreptățește, o dată în plus, mitul „paradisului terestru". Este tocmai ceea ce îl va ademeni pe iacutul Uvar să se stabilească definitiv pe pla-iuri moldovene : „Uvar a găsit un drum cotit pînă la casa cu flori în fereastră a doamnei moașe Amalia. Această văduvă are proporții pe care el le acceptă cu aceeași recunoștință cu care primește toate darurile acestui paradis în care 1-a adus Dumnezeu."[2]*
*
Relația sacru/profan — așa cum apare la Tolstoi și Hamsun, la Creangă și Sadoveanu, la Jean Giono și la -alți mulți scriitori încă — presupune o sistematică discreditare a umanului ; toate înfăptuirile omului sînt puse sub semnul lipsei de temeinicie, al unei slăbiciuni ontologice iremediabile. Ființa umană nu are cum să sei simtă, în atari condiții, oprimată de zei, mutilată de vreol suveranitate metafizică, îngrădită în vreo voință de a se afirma pe sine ; ființa umană nu a descoperit încă — la acești romancieri — că s-ar putea dispensa de zei. Dimpotrivă, pentru a trăi, ea are o acută nevoie de zei; va fi de parcurs o îndelungată evoluție lăuntrică, pentru ca aventura orgoliului uman să poată începe.

ZEUL-OM

Surprinzător cîte elemente de proveniență hegeliană pătruns și au fost încorporate în cadrul metafizicii iostoievskiene ! Faptul acesta poate fi, dealtminteri, pe >_a-ntregul explicat prin anumite împrejurări de ordin toric ; la începuturile carierei sale, Dostoievski s-a aflat în relații dintre cele mai strînse cu Vissarion Bie-linski, pentru care a nutrit, cîtva timp, o admirație în-flăcărată, și ale cărui convingeri intelectuale nu îi vor fi rămas, desigur, necunoscute. Or, se știe că, în jurul anului 1337, Bielinski făcuse o mare pasiune pentru Hegel pasiune împărtășită, dealtfel, și de alți cîțiva intelectuali ruși, mai cu seamă de cei care făceau parte din grupul lui Stankevici ; mai tîrziu, gîndirea lui Bielinski avea să se rupă de hegelianism și să se îndrepte în cu totul alte direcții. Această ruptură a avut însă un caracter destul de lent și s-a produs în etape, oeea ce a îngăduit unor puncte de vedere hegeliene să supraviețuiască pînă tîrziu ; un studiu redactat de el în anul 1841 se mai întemeiază încă, în chip destul de

consistent, pe Hegel : „Tot ce există, tot ceea ce este, şi ce noi numim materie şi spirit, natură, viaţă, umanitate, istorie, lume, univers — totul este *gîndire* care se gîndeşte pe sine. Tot ce există, toate fenomenele şi faptele vieţii universale nu sînt, în infinita lor diversitate, decît forme şi fapte ale gîndirii ; singură gîndirea există deci, şi nimic în afară de ea nu există."[24]
Prima întîlnire dintre Dostoievski şi Bielinski avea să aibă loc cu patru ani mai tîrziu, în 1845 !
Pentru ca demonstraţia noastră să poată fi urmărită, vom încerca să reamintim, în prealabil, tezele hegeliene de filosofie a religiei ; după Hegel, esenţa ultimă a lumii este Dumnezeu (care ne apare, astfel, doar ca un termen diferit pentru Idee). Dumnezeu — sau spiritul universal — se defineşte însă, în concepţia lui Hegel, ca un principiu dinamic, ca o mişcare de „dezvoltare ;i reducere a acestei dezvoltări în sine însăşi" [25], ca veş-'ică desprindere şi întoarcere la sine, ca flux şi reflux ; spiritul universal are să ocupe astfel trei poziţii succe-

sive, trei stadii ale devenirii sale. Intr-un prim stadiu el s-ar înfăţişa sub o formă a universalităţii, dar a unej universalităţi ce nu şi-a dat încă sie însăşi nici o deter. minare, deci a unei universalităţi abstracte : „e ideţ^ eternă care nu este încă pusă în realitatea ei, este ^ chiar numai ideea abstractă" [2IS]. Într-un al doilea stadiu spiritul universal ajunge să se deosebească pe sine de sine, „se face pe sine obiectual", punîndu-se deci pe sine sub forma lumii ; se instituie astfel o diferenţă, care nu constituie totuşi o diferenţă : „aceste diferenţe se suprimă pe sine, această diferenţiere este de asemenea punere a diferenţei ca nediferenţă, şi astfel Unul este în celălalt ceva la sine însuşi" [27]. Forma lumii, stadiul manifestării ca lume, poate fi totuşi privită pe două laturi ; spiritul universal se va preface, astfel, întîi de toate, în „natură lipsită de conştiinţă", în pură exterioritate. Apare astfe] o inadecvare, pe care spiritul universal încearcă să o rezolve printr-o punere a sa, faţă de natură, „de cealaltă parte", ca subiectivitate umană, ca spirit finit. Dar şi pe această latură iese la iveală o neadecvare şi o contradicţie, o inadecvare între caracterul universal al spiritului, pe de o parte, şi caracterul de singularitate' al subiectului uman, pe de alta. Cu un cuvînt, prin manifestarea spiritului universal în lume, prin devenirea lui fie ca natură, fie ca subiectivitate umană, se naşte în egală măsură o inadecvare, o inadecvare ce nu trebuie să rămînă. Dintr-o nevoie de a suprima contradicţia, spiritul universal trece în cel de al treilea stadiu al devenirii sale, stadiul reîntoarcerii la sine din alteritate; dar reîntoarcerea are datoria de a păstra şi de a lua totuşi cu sine momentul alterităţii, de aceea ea urmează să se înfăptuiască *în* alteritate, adică în subiectul uman.
Impresia cea mai puternică, asupra lui Dostoievski, a lăsat-o, în chip deosebit, dezbaterea în jurul semnifi-! caţiei metafizice a omului; după cum am văzut, Hegel defineşte fiinţa umană printr-o contradicţie şi inadecvare constitutivă, contradicţie pe care ea ar avea menirea să o suprime. Prin conceptul său, fiinţa umană este însuşi spiritul universal : „el trebuie să devină adecvat conceptului său, să devină spiritul universal"[28]. Pe de altă parte, prin forma sa, fiinţa umană apare ca subiect individual, ca singularitate, ca „modul-de-a-fi-nemijlocit al singula-

• • existente" r>. Se impune, astfel, pentru om, să su-
e această contradicţie : „prin aceasta este afirmată *P^^M** suprimării contradicţiei"[30]. Spiritul universal are
ar să-şi caute o formă ceva mai potrivită pentru sine, va afla în forma comunităţii umane {
„Singularitatea vi % divine, ideea divină ca^jun unic om, se desăvîrşeşte
Wa în realitate întrucît are mai întîi ca vizavi al său
mulţii singulari şi-i readuce pe aceştia la unitatea
^niritului, la *comunitate* şi este (există) în aceasta ca
eală şi generală conştiinţă de sine" 3\
r întreagă această argumentaţie o vom putea recunoaşte — formulată doar într-un alt limbaj — în învăţăturile taretului Zosima, expuse în capitolul *Călugărul rus,* din romanul *Fraţii Karamazov* (1880) ; menirea călugărului ar fi, după Zosima, de a-i ajuta pe oamenii să-şi înţe-

leagă' rostul şi de a-i călăuzi necontenit către acesta. Or rostul omenirii ar consta în a întemeia o „înfrăţire a tuturor", în a osteni pentru „iubire frăţească şi unire" ; singurul drum adevărat este acela care duce „spre unirea desăvîrşită a oamenilor". Unirea aceasta a tuturor oamenilor are de fapt drept conţinut universalul, ea trebuie să şteargă şi să desfiinţeze orice particularitate, să facă abstracţie de deosebirile dintre oameni, stareţul Zosima insistînd mai cu seamă asupra deosebirii dintre stăpîni şi slugi : „E un lucru pe care-1 cred cu putinţă chiar şi acum, dar odată şi odată, cînd omul nu va mai umbla după slugi ca în ziua de azi şi nu se va mai îndura să facă din aproapele său o slugă să-i muncească, ci, dimpotrivă, sufletul lui va rîvni cu tot focul să-şi slujească semenii, după cuvîntul Evangheliei, lucrul acesta va sta la temelia minunatei uniri sortite să-i lege pe oameni în timpul ce va să vină" [32].
Această suprimare a inadecvării, această înfăptuire a unităţii, nu se va produce însă fără luptă lăuntrică ; fiindcă voinţei spirituale de a se apropia faţă de semeni, i se va opune în chip statornic reacţia strict organică de a respinge orice atingere străină. Un caracter deosebit de acut dobîndeşte, de pildă, această reacţie de respin-§ere, în cazul lui Ivan Karamazov : „Teoretic, fireşte, P?ţi să-ţi iubeşti aproapele, dar numai aşa, de la distanţă, Niciodată însă cînd e-n preajma ta"[3]l Principiul spiritual [ai] iubirii îi va apare în schimb, eroului, ca un imbold

nu mult mai slab, cu mult mai lipsit de tărie, de forţă încît Ivan înclină să-i conteste chiar, în cele din urnig'
orice caracter lăuntric, resimţindu-1 ca pe ceva pu^ din afară, ca pe o constrîngere ; pentru el, principi^ spiritual nici nu se mai află aşadar în subiect, sau -^ altfel spus — universalul nici nu mai este conţinut î^ om, încît singurul mijloc prin care spiritualul ajunge să se impună nu poate fi altul decît teama : „Am citit undeva despre Ioan cel Milostiv (un sfînt) că, venind la el într-o zi un ins flămînd şi rebegit de frig şi rugîndu-1 să-1 încălzească, sfîntul 1-a culcat cu el în pat şi, îmbră-ţişîndu-1, i-a suflat în gura puturoasă, fiindcă bietul orn pătimea de nu ştiu ce boală cumplită. Ei, uite, eu sînt convins că toate faptele astea săvârşite de el pornesc dintr-o înclinaţie morbidă, un fel de isterie, că sfîntul n-a fost sincer, dragostea lui fiind dictată de datorie, o penitenţă pe care şi-a impus-o singur." [u] Dacă Ivan nu reuşeşte să suprime inadecvarea, este — prin urmare —-numai pentru că el şi-o va formula într-un mod incorect; în realitate — crede Dostoievski — ambii termeni ai contradicţiei sînt, deopotrivă, de un ordin lăuntric.
Uneori, tirania elementului natural dobîndeşte afee-menea proporţii, iar latura spirituală se află într-un stadiu atît de rudimentar, încît conceptul însuşi al omului pare să se fi alterat, prin acest profund dezechilibru; este cazul „marilor senzuali", din romanele lui Dostoievski. Sufletul lui Svidrigailov, de pildă, din romanul *Crimă şi pedeapsă* (1866), este aproape pe de-a-ntregul subjugat plăcerilor, după cum reiese dintr-o elocventă mărturisire făcută lui Raskolnikov : „Desfrîul acesta are cel puţin ceva statornic, ceva întemeiat pe firea însăşi a omului şi nesupus fanteziei, ceva care stăruie în sînge ca un tăciune aprins, ceva care te arde, un foc pe care multă vreme, chiar cu anii, nu-1 poţi stinge" [s].i Lui Svidrigailov, i l-am putea adăuga pe Rogojin, din\ romanul *Idiotul* (1869) — firea cea mai pătimaşă, probabil, pe care a conceput-o Dostoievski —, de asemenea şi pe nesocotitul şi violentul Dmitri Karamazov şi, mai ales, pe bătrînul Feodor Karamazov, cu setea lui — Pf oare nici vîrsta nu o va domoli — de chefuri şi de femei-Dar, în anumite momente, atît Svidrigailov, cît şi libi-J dinosul Feodor Karamazov se arată capabili de o oare-

superioritate asupra firii lor pătimaşe; sînt mo-Tntele în care ei dobîndesc conştiinţa unei incomensu-l înstrăinări de oameni şi de omenesc. Este semni- ftl ă î d în ş de omenesc. Este semni
fativ faptul că, în asemenea momente, Feodor Kara-
azov simte o năprasnică nevoie de tovărăşie umană : *moxnul* acesta libidinos şi, adeseori, în senzualitatea lui, crud ca o insectă veninoasă, în momentele de beţie simţea deodată un fel de

nelinişte spirituală, o teamă, ceva • yn şoc moral, cu simptome concrete. «Sînt momente cînd simt cum mi se zbate sufletul în gît», spunea el. Tocmai în asemenea momente îi plăcea să ştie că în preajma lui, dacă nu chiar în aceeaşi odaie, cel puţin în acareturile din curte, se află un om. credincios, ferm, altfel croit decît el." [x] Chiar şi Feodor Karamazov deci îsi descoperă propriul principiu în omenire, în universal. Latura naturală a fiinţei umane se constituie dealtfel, aproape întotdeauna, la Dostoievski, ca un factor de înstrăinare ; observaţia are să se verifice în legătură nu numai cu „senzualitatea", ci şi — poate chiar de o manieră şi mai caracteristică — în legătură cu „urîţenia" sau cu „dizgraţiosul". Este ştiut, astfel, că eroul dosto-ievskian asociază în chip frecvent ideea de umanitate cu idealul schillerian al „frumosului" şi al „sublimului" ; cu alte cuvinte, tocmai simţul „frumosului" este acela care îi uneşte pe oameni, care îi face să semene între ei şi care îi şi aruncă neapărat şi fără zăbavă, unul în braţele celuilalt. îmbrăţişarea, în numele idealului comun pentru „frumos" şi „sublim", apare — de aceea — ca unul dintre locurile comune cele mai răspîndite, din opera dostoievskiană ; el poate fi întîlnit pînă şi în paginile, altminteri atît de tenebroase, ale *însemnărilor din subterană* (1864) ; „Scrisoarea era atît de vibrantă, încît ofiţerul, să se fi priceput cît de cît la -«frumos şi sublim»-, ar fi alergat la mine într-un suflet, mi-ar fi sărit de gît Şi mi-ar fi oferit prietenia lui" [37]. Personajul dostoievskian are însă a se simţi necontenit înstrăinat de o asemenea imagine luminoasă a omenirii, tocmai prin anumite ele-iente disonante ale făpturii sale ; protagonistul *însem-*
nlor din subterană o şi mărturiseşte, dealtminteri, răs-j^cat : „Bunăoară nu-mi puteam suferi figura ; o găseam hidoasă şi-i bănuiam chiar nu ştiu ce expresie josnică (...)
ul răului decurgea din faptul că-mi găseam mutra

eminamente neghioabă." [3B] Elementul disonant se hiper> trofiază în sentiment al înstrăinării : „Mă mai chinuia ceva pe-atunci : anume, faptul că nu-mi semăna nimeni şi, la rîndu-mi, nu semănăm nimănui. «Eu sînt singyr iar ei sînt toţi», îmi spuneam, căzînd pe gînduri."[39] s^ gur, elementul disonant nu se reduce doar la datele î^, făţişării fizice, ci se extinde la aspectul întregii vieţi; urîţeniei îi corespunde, pe acest plan, trivialitatea. LJ Nastasia Filippovna, de pildă, nu poate fi vorba de urî. tenie, ci — mai curînd — de un aspect de trivialitate al vieţii pe care a îndurat-o ; sentimentul de înstrăinare de pierdere a unor determinaţii comune pentru întreaga umanitate, este însă acelaşi. Numai aşa se explică manevrele Nastasiei Filippovna de a-1 îndepărta pe prinţul Mîşkin de la dînsa, de a face cu neputinţă căsătoria lor, de a-1 îndruma pe Mîşkin către Aglaia Epancina ; Nastasia Filippovna crede că trebuie să se priveze de tot ceea ce le este hărăzit oamenilor, că ea nu poate avea aceleaşi drepturi la viaţă ca oricare altă fiinţă umană, că ar fi de neiertat să li se alăture.

In general, nefericirea — la Dostoievski — înseamnă însingurare ; pentru a şi-o suporta, eroul se străduieşte adeseori să şi-o înfăţişeze drept superioritate. „Sînt vinovat în primul rînd pentru că-s mai deştept decît toţi cei dimprejurul meu" [40] — îşi repetă protagonistul *Însemnărilor din subterană;* e acesta un mijloc de a se convinge că, de fapt, nici nu ar avea nevoie de oameni, că — în realitate — şi-a dorit el însuşi singurătatea, iar nu că ar fi obligat să o îndure. Sărmană pretenţie, cît de stîngaci ascunde ea nemăsurata nevoie de oameni a eroului : „Şi cel care n-a rezistat pînă la capăt am fost eu; cu trecerea anilor, am ajuns să resimt din ce în ce nevoia oamenilor, a prietenilor" [41]. în orice caz, îi revine însingurării să-şi păstreze pînă la capăt această prezum-i ţie a nepăsării, a indiferenţei faţă de umanitate ; eroul» îşi va descoperi astfel datoria de a se face crezut, de a-şi! demonstra sinceritatea, de a juca o comedie a bucuriei: „M-am oprit, nedeliberat, înaintea oglinzii. Faţa, răvăşită, mi-a părut nemaipomenit de respingătoare : palidă, rea, abjectă ; în plus, părul brambura. -«îmi pare bine dacă-s aşa, mi-am spus ; da, îmi pare bine c-o să m[8]

ă hidos ; asta-mi face deosebită plăcere...»."[42] ferul cel mai uimitor este că el izbuteşte într-adevăr - se facă crezut, să-i fie luate în serios asigurările că 'ropria ticăloşie l-ar umple de

fericire ; dacă nu de alt-^, cel puţin de către o bună parte a criticii dosto-ene
n ievskiene.
Dostoievski nu poate accepta însă cu nici un chip sta-a de înstrăinare faţă de omenesc, întrucît aceasta ar nsemna o încălcare a finalităţii, o abatere a lumii de la telurile ei ultime, o dereglare a mecanismelor cosmice ; i acest fel se şi motivează apariţia, în opera sa, a unor numeroase avataruri ale „mîntuitorului", ale mitului bi-Dlic al lui Isus. Cei mai reprezentativi eroi, aparţinînd unei astfel de categorii, sînt prinţul Mîşkin, din romanul *Idiotul* (1868), şi Aleoşa Karamazov, din romanul *Fraţii Karamazov;* menirea lor constă în a le aduce înstrăinaţilor căldura unei apropieri umane, în a restabili „legătura creştinească, duhovnicească, cu făcătorul de rele". Întreg comportamentul prinţului Mîşkin faţă de Nastasia Filippovna deţine tocmai un astfel de înţeles ; Mîşkin se erijează în sol al omenirii, al unei omeniri care nu-şi renegă niciodată fiii risipitori, considerîndu-i în continuare drept fii legitimi ai săi. Mîşkin nu este propriu-zis îndrăgostit de tînăra femeie, şi dacă o cere în căsătorie nu o face din pasiune amoroasă, ci exclusiv pentru a-i oferi, în chip simbolic, tovărăşia tuturor oamenilor, pentru a o convinge deci că legăturile ei cu oamenii n-au suferit nici o stricăciune. Intenţiile eroului sînt date pe faţă — într-un mod deosebit de transparent — în scena de formulare a cererii în căsătorie : „Poate că ai dreptate, Nastasia Filippovna, eu nu mă pricep la nimic, nu cunosc nimic, dar... socot că dumneata îmi vei face onoarea, şi nu eu dumitale. Eu... nu sînt nimic, pe cînd dumneata ai cunoscut suferinţa şi ai ieşit neîntinată dintr-un asemenea infern."[43] Acelaşi efort şi aceeaşi misiune caritabilă o ia asupra sa şi Aleoşa Karamazov : aceea de a~i încredinţa pe înstrăinaţi că, în fond, ei au un suflet °un şi că — în consecinţă — omenirea îi recunoaşte drept fii ai ei ; după toate infamiile săvîrşite de părintele său, Aleoşa găseşte tăria să-1 asigure : „Nu cred că 'Şti un măscărici (...) îţi cunosc gîndurile. Inima ta este i bună decît capul." [44] în cazurile extrem de delicate,

acolo unde există povara unor înfricoşătoare păcate, ISUS — asemeni celui din Biblie — va lua asupra Sg vinovăţia, se va încărca el însuşi de răspunderea păca,, tului, lăsîndu-i astfel vinovatului sentimentul unei curg, ţiri şi al unei renaşteri umane ; curios e doar că aceasta ipostază a mitului are să o ilustreze nu Mîşkin, şi nicj Aleoşa, ci nevrednicul Dmitri Karamazov, cel care ja drumul ocnei nu pentru vreun păcat al său (nu el \\ ucisese pe Feodor), ci pentru păcatele tuturor.
Metafizica lui Dostoievski — ca şi aceea a lui Tolsto; — postulează aşadar un principiu al finalităţii, al arrno-niei universale, al împăcării umanului cu divinul, al reunificării a tot ceea ce fusese dezmembrat; din această perspectivă, singura formă pe care ar fi putut să şi-o dea orgoliul uman, spiritul de răzvrătire, ar fi fost aceea de a voi să-şi păstreze separarea, de a-şi revendica un statut de independenţă, prezumţia de a-şi fi suficient sie însuşi. Or, poziţia scriitorului, aici, se întemeiază tocmai pe un imperativ al suprimării situaţiei de separare; fiinţa umană nu se arată încă pregătită pentru experienţa orgoliului metafizic.

APOLOGIA JERTFEI

Vasile Pârvan a fost un pedagog şi un excepţional prozator, a cărui profundă înrîurire şi-a pus amprenta asupra cîtorva generaţii de tineri intelectuali şi scriitori români ; iar, dacă proza lui poematică nu poate interesa decît parţial o istorie a romanului românesc, ea nu trebuie totuşi să fie trecută cu vederea, fie şi pentru a nw oferi o imagine unilaterală a soluţiilor pe care spiritualitatea românească le-a oferit în problematica, ce ne interesează, a condiţiei umane. Numai astfel poate fi justificată prezenţa, în această carte, a unui paragraf închinat marelui savant.
Metafizica lui Vasile Pârvan asamblează de fapt teze teoretice destul de eterogene, sistemul general de gîndire

utorului poartă în chip evident pecetea eclectismului, aceasta nu-i răpeşte totuşi aspectul

unitar ; punctul cOnvergenţă îl reprezintă axioma caracterului cosmo-al lumii, starea ei de armonie, atributul de totalitate. [1] Ciorna aceasta se sprijină, întîi de toate, pe conceptul hegelian al „Raţiunii supreme" (termenul îi aparţine lui pârvan), al unei Raţiuni ce „mînă lumile în Cosmos", ntrenîndu-le într-un proces de „atotputernică, atotbi-•uitoare Devenire universală"[4i]. Pe de altă parte însă, incipiul uJtim al lumii ar sta în „iubire", ceea ce evocă mai curînd conceptul presocratic al „Erosului cosmic", decît „Ideea" hegeliană : „Puterea ta a orînduit haosul (...) Din melodiile solitare ale vieţii, din zumzetul albinelor lumii, tu creşti armonia sublimă, în care ne dorim salvaţi. Eros, începător a toate, Eros, părinte al firii."[46] In întregul ei, construcţia aceasta metafizică este, într-adevăr, eteroclită (după cum observa şi Pompiliu Con-stantinescu) ; dar, ambele concepte, oricît de mult s-ar deosebi între ele, decurg totuşi dintr-o intuiţie asemănătoare : universul nu este văzut, nici în primul caz, şi nici în al doilea, ca un haos, ci — dimpotrivă — ca o nestrămutată ordine : „abnorm şi absurd nu există, pentru că aceasta e haos, e urîţenie, şi universul e Cosmos, adică frumuseţe" "[7].

Să ne întrebăm, în continuare, ce rezolvare primeşte, dintr-o astfel de perspectivă, problema omului şi a condiţiei umane ; discuţia se desfăşoară de pe poziţii tipic hegeliene. Destinul este simţit de Vasile Pârvan ca' o forţă oprimantă, care îngrădeşte libertatea individuală, care sacrifică adeseori pe cei mai buni, care nu arată cruţare sau spirit de caritate, căreia îi lipsesc atitudinile sentimentale, atît de omeneşti : „Nu voi mai putea visa de zeii omeneşti, sentimentali şi cu toane" — spune scriitorul în dialogul *Anaxandros* [48]. Dar, în esenţa lui, Destinul i'ămîne întotdeauna raţionalitate, e gîndire care priveşte ntregul, totalitatea, iar nu individualităţile solitare : „nu Partea, care e omul, ci totul, care e Cosmosul ori divinitatea imanentă lui, hotărăşte" [4']. Orice suferinţă umană, îce jertfă individuală îşi are un temei superior ; de îndată ce are să înţeleagă aceasta, fiinţa umană ajunge să concilieze cu propria soartă şi să consimtă, cu bucurie, la sacrificiu. Relaţia omului cu Destinul se eliberează

deci de încordare, de tensiune, înălţîndu-se în sfere ale adeziunii : „In gînd senin (...) căpătăm noi înşine o linişt6 şi o ecvanimitate care pare a pleca din însăşi linişte^ pămîntului, seninul cerului şi potolirea mării"[50].

La coordonata hegeliană se va adăuga şi una kanti, ană ; dar, din nou se impune observaţia că cele două direcţii stau în acord deplin, una faţă de alta. Problema capitală pentru om — crede Pârvan — este aceea de a birui animalul din tine", de a te lăsa cîrmuit numai de comandamente ideale. Numai din astfel de biruinţe asu« pra „propriei slăbiciuni, asupra propriei laşităţi, asupra propriei urîţenii" sau asupra propriei „trivialităţi", se naşte cu adevărat „libertatea noastră" : „Din această con. ştiinţă împăcată prin jertfa adusă aproapelui răsare liber-tatea noastră adevărat omenească" . La Kant, libertatea umană decurgea, la fel, din „proprietatea voinţei de a-şi fi sie însăşi lege", acţionînd „independent de cauze străine", de „înclinaţiile naturale" în primul rînd. Pe acestea din urmă le are îndeosebi în vedere Pârvan, atunci cînd vorbeşte despre biruinţa asupra „bestiei" din noi : „Biruinţa e fiica înfrîngerii animalităţii noastre, individuale şi colective"[52]. Dar eliberarea kantiană de egoism ette adeseori asimilată (sau echivalată) de scriitor cu eliberarea universalului de particularitate, cu reîntoarcerea universalului la sine, teză tipic hegeliană : „Cine va învăţa naţiunea noastră ce e ideea în viaţa popoarelor, ce e întruchiparea spre vecinicie a gîndului în formă vie şi în putere renăscătoare ? Cine va da naţiunii noastre suprema sanctificare a scopului vieţii spirituale, acordarea întru sublim a scopurilor individuale cu cele sociale şi cu cele universale ?" [53]

ÎNDOIALA

Metafizica dostoievskiană cunoaşte — cu precădere în paginile romanului *Idiotul* (1869) — o bruscă depla; sare de planuri, perspectiva îndeobşte hegeliană (a unui cosmos ordonat de raţiune, a unui univers guvernat de

n principiu spiritual, deci de lumină) fiind întrucîtva abandonată, în favoarea unei perspective metafizice dua-fjste cu oarecari implicaţii orfice ; e adevărat — crede scriitorul — principiul spiritual luptă pentru a dobîndi dominaţia asupra lumii, dar el are de înfruntat împotrivirea unui principiu inferior, are de luat în stăpînire o forţă „surdă, tenebroasă şi mută", adică o natură care nu s-a înălţat încă pînă la cuvînt şi asupra căreia cuvîntul nu ar avea deci nici o putere, pe scurt — spiritul are de înfruntat primitivitatea, neevoluatul. Pentru a-şi repre-zenTâ acest din urmă principiu, Dostoievski apelează în chip frecvent la simboluri animaliere, căutîndu-le însă cu precădere Intr-un domeniu al speciilor inferioare (reptile, păianjeni, scorpioni), adică acolo unde este absolut evidentă opacitatea la cuvînt, acolo unde dialogul pare exclus din capul locului. k Ostracizată de stăpînul lumii, de raţiune, forţa aceasta brută se ascunde în unghere întunecoase, în cotloane dosnice, sub pămînt, ea hibernează ; personajul dostoievskian trăieşte însă o nemăsurată spaimă, o spaimă de coşmar, ca nu cumva Animalul metafizic să iasă la suprafaţă. Lui Ippolit Terentiev îi este chiar dată oportunitatea — încărcată de oroare — de a o întîlni, tarantula cosmică, într-unui din visele sale; iată-i înfăţişarea : „I-am reţinut înfăţişarea foarte bine: era o reptilă lungă de douăzeci de centimetri, cu trupul solzos, de culoare cafenie ; la cap era groasă de două degete, dar se îngusta din ce în ce mai mult spre coadă, încît vîrful ei nu era mai gros de patru-cinci milimetri. Două labe, una la dreapta, alta la stînga, ieşeau din trunchi cam la vreo cinci centimetri de la cap, for-mînd un unghi de patruzeci şi cinci de grade ; erau lungi cam de opt-nouă centimetri, încît, văzut de sus, monstrul avea forma unui trident. N-am apucat să-i examinez mai amănunţit capul, dar am remarcat că avea două tentacule, nu prea lungi, ca două ace tari, tot de culoare cafenie. Cîte două ţepi de acelaşi fel se vedeau în vîrful cozii şi la extremităţile fiecărei labe ; erau deci opt cu totul. Lighioana alerga cu o repeziciune extraordinară Prin odaie, sprijinindu-se pe cele două labe şi pe coadă; trunchiul şi labele se contractau în mişcări iuţi ca de ?erPi minusculi, cu toată carapacea de solzi, producînd 0 impresie oribilă."M Alteori, principiul acesta al unei

voracităţi compacte, hotărîte, asupra căreia cuvîntul «„

• lui asuPra suferinţei lui prezente, ceea ce pune sub mnul unei grave îndoieli ideea învierii sale din morţi, ii li de di lil firii Cd

văd, într-o formă stranie şi imposibilă, forţa aceasta in~ finită — fiinţa aceasta surdă, tenebroasă şi mută. se făcea că cineva mă apucă de braţ, mă duce undeva, în, tr-un loc necunoscut, unde, la lumina unei luminări, îr^j arată un păianjen enorm şi respingător, căutînd să mj convingă că este acea fiinţă tenebroasă, surdă şi atotputernică, pentru a-şi bate joc apoi de indignarea mea."*; Cuvântul alungă deci, îndeobşte, tenebrele, raţiunea şi spi. ritul iau în stăpînire lumea, risipesc ameninţarea, şi totuşi, eroul dostoievskian se lasă adeseori cuprins de îndoială' dar dacă, pînă la urmă, raţiunea se va dovedi totuşi vulnerabilă, dar dacă puterea pe care o are —• ca stăpînă a lumii — nu este într-o anume măsură supraestimată'? O asemenea îndoială are să-i fie insuflată lui Ippolit de un celebru tablou *(Hnstos în mormînt,* de Hans Holbein junior), pe care îl vede în casa lui Rogojin (e vorba, se înţelege, doar de o reproducere) ; Hristos e înfăţişat aici în momentul coborîrii de pe cruce. Un efect deosebit'de puternic, asupra lui Ippolit, îl va avea realismul necruţător cu care pictorul a redat semnele martiriului : „faţa din tablou e tumefiată, acoperită cu vînătăi şi răni sîngeroase, oribile, ochii căscaţi cu pupilele întoarse ; albul enorm al globului încremenit şi cu luciri sticloase" [56]. Acest martiraj ar fi trebuit să dovedească însă tocmai faptul că Hristos este indestructibil, că el s-a supus de bunăvoie legilor firii, numai pentru a arăta apoi că poate oricînd să triumfe asupra lor, săvîrşind miracolul învierii ; această certitudine a sa de stăpîn, personajul şi-o păstrează în majoritatea tablourilor ce tratează tema răstignirii sau a coborîrii de pe cruce : „Am avut totdeauna impresia că pictorii care zugrăvesc momentul răstignirii şi al coborîrii de pe cruce îl înfăţişează de obicei pe Hristos cu un chip de o neobişnuită frumuseţe ; ei caută să-i menţină

această frumuseţe chiar şi în scenele cînd a fost supus la cele mai cumplite suplicii" ". Dar — nimic din toate acestea, în tabloul lui Hans Holbein ; a dispărut orice semn despre o eventuală superioritate a persona-
mnul un g ei ideea învierii sale din morţi,
S6 puterii lui de a domina legile firii : „Cînd te uiţi la [javrul acesta al omului sfîrşit în chinuri şi torturi, c, naşte o întrebare cu totul surprinzătoare : (...) dacă, "ntr-un cuvînt, toţi adepţii şi adoratorii lui i-au văzut trupul în halul acesta (şi cu siguranţă că el arăta întocmai a?a)> cum ^e au Putut sa mai creadă, la vederea acestor jalnice rămăşiţe, că martirul acesta va învia ? gi te mai întrebi, fără să vrei, dacă moartea e aşa de hidoasă şi daca legile firii sînt atît de puternice, cum ai putea să le învingi ?"[58] Drama lui Hristos îi apare, fond, lui Dostoievski, ca o dramă cosmică a cuvîntu-lui, detronat din poziţia lui de stăpîn al lumii, biruit de fiara apocaliptică, asociată, aici, şi cu un principiu al mecanicului : „Cînd priveşti tabloul acela, cercetîndu-1, natura ţi se nâzare în chip de fiară enormă, mută şi neînduplecată, sau, mai bine zis, oricît de ciudată ar părea comparaţia, ca o maşină imensă, de construcţie modernă, care, surdă şi insensibilă, a înşfăcat zdrobind în măruntaiele ei, o fiinţă magnifică, fără de preţ — o fiinţă care ea singură preţuia cît întreaga natură, cu toate legile ei, cit întreg pămîntul, care poate că n-a fost creat decît pentru a da naştere acestei fiinţe ! Tabloul acesta pare menit anume să exprime şi-ţi sugerează fără să vrei ideea unei forţe obscure, insolente şi iraţional eterne, căreia totul i se supune."[59] Spre deosebire de orfism, concepţia lui Dostoievski postulează aşadar o natură „surdă" la cuvînt şi — prin aceasta — invulnerabilă.
Dar iată că, ceea ce fusese o simplă speculaţie intelectuală în marginea unui tablou celebru, are să se transforme, în cazul lui Ippolit, într-o cumplită certitudine personală ; viaţa eroului devine o dovadă vie a tezei că spiritul uman nu are totuşi nici o putere asupra lealului, că — nici prin cuvînt, şi nici prin vreun alt mijloc specific de acţiune al lui — el nu poate influenţa mersul lumii. Şi că, dimpotrivă, supremaţia a fost preluată de o altă forţă, de care toate ascultă şi căreia toate [1] se supun, o forţă care instaurează — în locul unei stări e claritate — confuzia de planuri, întreţinînd un sentiment de irealitate a realului. O astfel de constatare îi
42
43
va fi prilejuită lui Ippolit de o întîmplare personală, ţje o vizită nocturnă a lui Rogojin, o vizită de realitate^ căreia începe să se îndoiască, a doua zi : „cum ar fj putut el să intre la mine, din moment ce uşa era înciu iată ? Am făcut investigaţii şi m-am convins că era cu neputinţă ca Rogojin, în carne şi oase, să fi pătruns ia mine, deoarece, noaptea, toate uşile noastre se încuie cu zăvorul"[60]. Sub guvernarea acestei noi şi enigmatice forţe, eroul îşi pierde aşadar încrederea în realitate • pentru spiritul său, a aparţine unei astfel de lumi ar însemna o eternă umilinţă şi înjosire ; printr-un ultim act de stăpîn, printr-un ultim act de supunere la pro. pria lege, eroul se va decide să îşi ia singur viaţa. Este ceea ce el va numi — în formidabila confesiune pe care o citeşte la Pavlovsk, în casa lui Mîşkin — „convingerea" lui „supremă" : „Ei bine, cazul acesta ciudat, pe care l-am descris acum cu atîtea amănunte, m-a făcut să «mă hotărăsc» în cele din urmă. Aşadar, hotărîrea mea definitivă n-a fost determinată de raţionamente logice, ci o reacţie de scîrbă. Nu admit să trăiesc o viaţă care îmbracă forme atît de stranii şi atît de jignitoare pentru mine. Apariţia aceasta fantomatică m-a umilit. Nu iaâ simt în stare să mă supun unei forţe obscure care ia înfăţişarea unei tarantule.[61]"
Acelaşi moment de cumpănă, în raportul dintre cele două principii metafizice opuse, fusese surprins — cu o anticipaţie de aproximativ un deceniu — şi de scriitorul american Herman Melville, în romanul său *Moby Dick sau Balena albă* (1851) ; nu stă în intenţia noastră de a vedea în această carte „o fabulă monstruoasă, sau, ceea ce ar fi şi mai rău, şi mai de dispreţuit, o alegorie urîtă şi nesuferită"[62]. Nu e mai puţin adevărat însă că naraţiunea lui H. Melville posedă anumite deschideri simbolice, peste care nu se poate trece cu vederea ; nul e lipsită de semnificaţie, astfel, întîi de toate profesiunea lui Ahab. Bătrînul şi bizarul căpitan de pe *Pequod* este vînător de balene, profesiunea şi vocaţia lui constă aşadar în a urmări şi a ucide

fiara, sau — în perspectivă arhetipală — în a depopula pămîntul de monştri înspăi-mîntători, în a institui pretutindeni un imperiu al omului. Nu e cîtuşi de puţin exagerat aşadar să evocăm

"n legătură cu Ahab — modelul arhaic al eroului """ivator şi binefăcător ; prototipul lui Ahab poate fi cu Sa îltă îndreptăţire socotit Herakles *heros,* Herakles în r[1] staza lui de „salvator şi purificator al lumii de mon-
[1] ^r-i distrugători"[63]. Către o astfel de interpretare ne ? Hrumă şi sugestia veşnicei neodihne lăuntrice a vînă-torului de balene, sugestia neastîmpărului său infinit; urnai unui ins comun şi fără menire i-ar fi fost acordată tihna, eroul în schimb nu-şi aparţine, ci aparţine chemării sale : „Ah, prieteni, toate astea te omoară ! Şi totuşi, aşa e viaţa. Abia am cules, noi muritorii, din maldărul uriaş al lumii acesteia, puţinul dar preţiosul spermanţet, abia ne-am curăţat, cu răbdare, de murdărie şi abia ne-am învăţat să trăim în tabernacolul curat al sufletului, că — «Uite-o cum suflă !» — stafia apare din nou şi noi ridicăm iar pînzele ca să ne războim cu altă lume, ca să tăvălim încă o dată prin vechea rutină tinerele noastre vieţi."[64] Patima lui Ahab nu este altceva decît patima de a consolida supremaţia spiritului asupra lumii, de a-1 confirma pe om şi principiul pe care îl încorporează drept stăpîn absolut al universului; prin Ahab, sentimentul supremaţiei se înalţă pe culmile cele mai ameţitoare : „Aş prăbuşi soarele dacă m-ar insulta ! Dacă soarele poate face una, eu pot face alta. Cine e deasupra mea ?"[65]

In timpul celor trei zile însă — cît durează vânătoarea lui Moby Dick — poziţia simbolică a lui Ahab (de „vînător", de stăpîn) suferă o foarte puternică zdruncinare ; balena albă nu se lasă vînată, nici măcar nu încearcă să îl evite pe vînător sau să dispară din calea lui, ascunzîndu-se în imensitatea oceanului, cedîndu-i în felul acesta teritoriul sau — mai exact spus — restitu-indu-i-1. Dimpotrivă, Moby Dick pare să-1 privească pe Ahab mai curînd ca pe un intrus înfumurat, căruia trebuie să i se administreze o lecţie de modestie ; drept care, monstrul marin va şi trece la fapte, cu o voinţă nu atît ucigaşă, cît de a pune în evidenţă fragilitatea Prezumţiosului agresor. Iată, spre exemplificare, o scenă din timpul primei zile de vînătoare : „Mulţumită faptului că barca se învîrtise la timp pe axa ei, prova se găsi, după cum prevăzuse el, în faţa capului încă seu-fundat al balenei. Ca şi cum şi-ar fi dat seama de tagemă, Moby Dick, a cărei inteligenţă răutăcioasă ^ îndeajuns de cunoscută, se dădu într-o parte şi într-Q clipă capul ei ajunse iar sub barcă. Fiecare scîndură şj fiecare coastă a bărcii se cutremură, în timp ce balena culcată pe spate ca rechinii ce vor să muşte, îi—apucă" încet şi hotărît etrava în gură, astfel că lunga şi îngusta falcă inferioară descrise o curbă prin aer, iar unul din, dinţi se prinse într-un furchet. Albul perlat al interio-rului fălcii era la şase inci de capul lui Ahab şi se înălţa deasupra lui. în poziţia aceasta, Balena Albă zguduia lemnul uşor de cedru ca o pisică blîndă însă crudă, care scutură în dinţi un şoarece.""[6]

Ca şi Ippolit, Ahab nu poate renunţa însă la mîndria de stăpîn ; deşi are în faţă o forţă absolut invincibilă, Ahab va continua fără ezitare vînătoarea, vrînd de fapt să arate că el este acela care vînează, că rămîne pînă la capăt „vînător" — iar nu vînat — că îşi păstrează aşadar neschimbată poziţia metafizică faţă de monstru. Nu cu o mişcare de orgoliu banal avem aşadar de-a face, ci cu un orgoliu de stăpîn al lumii, cu un orgoliu metafizic deci.

Povestea lui Ahab a fost rescrisă — în contemporaneitate — de Ernest Hemingway, într-un roman de mici dimensiuni, *The Old Man and the Sea* (1952) ; fiinţa umană apare deja aici ca deposedată de regatul său, supusă unui Destin al cărui principiu nu pare să fie blîn-deţea spiritului şi socotinţa, ci — mai curînd — înverşunarea oarbă a fiarei. Bătrînul Santiago apare tocmai ca victimă a unei astfel de înverşunări neînduplecate şi nemotivate ; de optzeci şi patru de zile, el porneşte mereu cu barca sa, pe mare, dar — urmărit de un inflexibil ghinion — nu poate să prindă nici un peşte : „Era un bătrîn care pescuia singur, într-o barcă, în Gulf Stream, şi trecuseră optzeci şi patru de zile fără să fi prins vreun peşte"[67]. Mîndru, trufaş, asemeni lui Ippolit sau lui Ahab, bătrînul Santiago va continua totuşi să plece, dimineaţă de dimineaţă, la pescuit, ca şi cum ar **dori** să demonstreze — nu că şi-ar fi pus nădejdea în umoarea în general schimbătoare a Destinului — ci de-a dreptul că, unui astfel de Destin (puternic, ce e drept, dar vrednic

dată jjg dispreţ), el nu îi admite nici un fel de suve-itate. Dacă Ahab dorea mai curînd să readucă la as- altare fiara care se trezise din letargie, să o reîntoarcă \ jyioby Dick în regnul ei, să o coboare în rînd cu ce- Pjaite balene — Santiago întruchipează mai degrabă pe echiul stăpîn al lumii, care nu vrea să ştie de noul tăpîn> căruia u" recunoaşte puterea, dar căruia nu-i acceptă autoritatea. Şi foarte puţin lipseşte ca bătrînul Santiag0 să aibă şi satisfacţia unui triumf ; eroul prinde t peşte epocal de mare, un peşte care măsura „optsprezece picioare de la cap la coadă", un peşte cum nu se mai văzuse de mult prin acele locuri. O clipă înfrînt, Destinul îşi face simţită din nou puterea ; pe drumul de întoarcere la ţărm, grandiosul trofeu va fi devorat de rechini, încît, atunci cînd aruncă ancora, bătrînul pescar constată că a remorcat doar un schelet. Dar nici după această, nouă, şi mult mai dureroasă, lovitură pe care o primeşte, eroul lui Hemingway nu se predă; el se luptă cu un adversar numai cu mult mai puternic, dar nu şi mai demn de stimă decît sine însuşi. Din scurtul dialog cu tînărul său prieten, Manolin, Santiago lasă să se înţeleagă că, în curînd, va porni din nou la pescuit. Această tenacitate a celui slab reprezintă una dintre cele mai superbe afirmări ale încrederii fiinţei umane în propria sa suveranitate, chiar şi atunci cînd monstrul se încumetă să iasă la vînătoare. Deşi intrat şi el sub zodia îndoielii metafizice, Hemingway — spre deosebire de Dostoievski — lasă totuşi omenirii, intactă, o şansă.

II.
Lumea ca haos

-~

• el însuşi starea lumii. Eroul tragic se înalţă la un metafizic şi ontologic superior, acela de înteme- it)
l liiăilil i

^*l* *

ce se ivesc

ANOMIA

în marile opere literare ale antichităţii, lumii îi este atribuită o stare de subzistenţă structurală, prin care de fapt ea se şi delimitează de ceea ce nu are fiinţă, opu-nîndu-se stării originare de haos ; forţa prin care se susţine şi se consolidează întru fiinţă lumea, prin care se împiedică aşadar o cădere a ei, o întoarcere a ei în haosul din care s-a desprins, o constituie Legea. Cei vechi îşi reprezentau Legea ca pe o „putere universală unică", o putere ce depăşeşte deci şi se pune pe sine mai prepus de",,natura particulară a diferiţilor zei" ; iar forţa aceasta, care asigură statornicia însăşi a universului, grecii au identificat-o cu Destinul. Oricum, este semnificativ faptul că menirea Legii constă — conform interpretării lui Hegel —~în"ă" suprima contradicţiile ce se dezvoltă în chip inevitabil în lume — întrucît ele decurg din chiar natura particulară a feluriţilor indivizi, din „simpla deosebire însăşi, în anumite împrejurări, a caracterelor individuale" — în a înlătura deci lupta, opoziţia, şi a restabili liniştea unităţii, a restabili „substanţa etică şi unitatea ei prin pieirea individualităţii care i-a tulburat liniştea"[68]. Destinul — am spune noi — facel obstacol tendinţelor de destrămare, de descompunere al totalităţii, în elementele ei cele mai simple.

Trebuie să arătăm însă numaidecît că, în tragedia clasică greacă, Destinul nu se înfăţişează nicidecum doaţ ca o existenţă în sine, ca o lege a naturii aşadar, ci maj cu seamă ca o realitate pentru spirit, ceea ce înseamnă că eroului tragic îi revine să ia asupra lui activitatea

Destinului, să şi-o dea ca finalitate umană, să-şi asume
***l* * m   ş**
(sau de mîntuitor) al lumii; şovăielile
0 mportamentul lui Oreste, de pildă, din trilogia lui *? ţjj sau în comportamentul Antigonei, din tragedia i So'focle, se eyplică tocmai prin dimensiunile copleşitoare ale rolului ce îi aşteaptă. împrejurarea aceasta, rin care eroul devine purtător al unor puteri superioare, purtător al Destinului, Hegel a cuprins-o în con-ceptul de „pathos" : „Puterile universale, în sfîrşit, puteri ce nu se înfăţişează numai pentru sine ca puteri de sine stătătoare, ci sînt vii de asemenea şi în sufletul uman, mişcîndu-1 în ceea ce are el mai intim, le putem numi, după cei vechi, cu cuvîntul : pathos"[69].
In romanele lui Franz Kafka, în schimb, aşadar la unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai contemporaneităţii, relaţia dintre Lege şi uman îşi modifică pe de-a-ntregul caracterul. Legea se arată decisă a se păstra numai pentru sine, ea se opune cu hotărîre la a se comunica şi a se încredinţa spiritului uman, excluzînd şi contramandînd în chip radical înstrăinarea ei către acesta; reîntoarcerea Legii la sine aruncă de fapt fiinţa umană în afara universalului, o expulzează de pe poziţiile dominatoare la care ea se înălţase în tragedia clasică, îi limitează prin urmare orizontul şi perspectiva asupra întregului: "Relaţia aceasta de exterioritate faţă de universal se va concretiza, în opera lui Kafka, prin-tr-un *topos* al „cercurilor" Legii ; în ciuda strădaniilor eroului de a intra în contact cu funcţionarii „superiori" ai Castelului (ai Legii), drumurile sale se vor împotmoli chiar la intrare, la cel dintîi cerc al Legii, acolo unde stăpîhesc numai funcţionari „inferiori", în realitate simpli paznici ai interiorului Legii. Pînă şi Barnabas — căruia i se îngăduie accesul la birourile Castelului — Şi se află, faţă de celelalte personaje ale romanului, în relaţiile cele mai apropiate cu Legea — se găseşte, în realitate, tot la periferia Legii : „El intră în birouri, dar ele nu sînt decît o parte din toate, apoi sînt bariere, şi în spatele lor sînt alte birouri. Nu i se interzice de-a dreptul să meargă mai departe, din moment ce a dat de superiorii lui, iar aceştia au terminat treaba ce o

.aveau cu el şi-1 trimit acasă sau pe drumuri."[70] Diricou de acest prim cerc, sînt de bănuit şi altele, ^in ce v <;e mai lăuntrice Legii, dar oricît de departe ar înaim informaţiile lui K., niciodată ele nu vor depăşi itotusj linia unor cercuri exterioare, de periferie ; oricum, rostw lor pare să fie în exclusivitate acela de a ţine la di$, .tanţă, de a zădărnici un contact direct cu Legea : „auto, rităţile, oricît ar fi fost de bine organizate, aveau ^ apărat de fiecare dată nişte lucruri îndepărtate şi invi. zibile, în numele unor domni îndepărtaţi şi invizibili"'! Iată însă că, în romanul *Procesul* (1925), Legea se vede totuşi nevoită să intre în contact cu acuzatul, C1J Joseph K. ; în ciuda acestui fapt, Legea caută să menţii în continuare poziţia de exterioritate a fiinţei umane, sj o lase deci „în afară", ceea ce se va realiza prin absoluta unilateralitate a procedurii. Tribunalul va rosti, mai întîi, împotriva lui Joseph K., o acuzaţie, apoi îl va supune unor interogatorii, într-o fază ulterioară îl va judeca şi va pronunţa sentinţa — care, către sfîrşitul romanului, va fi şi executată —, dar toate acestea fără ca eroului să-i fie adusă vreodată la cunoştinţă învinovăţirea, fără •să i se dea posibilitatea unei apărări, pentru simplul motiv că Legea are pretenţia de a judeca totul singură, <le a monopoliza pentru sine chestiunea ordinii şi soarta lumii : „Dosarele tribunalului, şi mai ales actul de acuzare, rămîn secrete şi pentru acuzat, şi pentru apărătorul său, prin urmare, în genere, e greu de ştiut împotriva cui trebuie îndreptată prima întîmpinare, şi nu i se permite, în fond, întîmpinării acesteia să furnizeze elemente utile, decît prin vreo întâmplare fericită. în-tîmpinări cu adevărat utile nu se pot face decît ceva mai tîrziu, în cursul interogatoriilor, dacă întrebările puse inculpatului lasă să se întrevadă sau să se ghicească diferitele capete de acuzare şi motivele pe care sînt întemeiate. In asemenea condiţii, apărarea se găseşte, nici vorbă, într-o situaţie foarte defavorabilă, ba chiar penibilă, dar asta şi intenţionează tribunalul."[71] Tribunalul nu vrea să-1 ia în seamă pe inculpat, îl nesocoteşte ca libertate, ceea ce şi explică impresia de megalomanie pe care oamenii Legii o fac asupra lui Joseph K. ; ei îi comandă pictorului Titorelli portrete,

re să fie înfăţişaţi cu un maximum de solemnitate r îi* c domnii aceştia sînt destul de vanitoşi, spuse pic-P\ £>ar au aprobare de sus ca să fie pictaţi aşa. **Fie-** * da i se prescrie exact cum are dreptul să fie pictat."[73] •ca* £onlportamentul acesta al Legii atrage însă după e consecinţe dirtre cele mai grave ; căutînd cu atîta "ruinţă îndepărtarea, secretul, punîndu-se pe sine pe alt'plan, mai înalt, decît acela al spiritului uman, făcîndu-se inabordabilă, Legea are să confere universa-,iui un caracter din ce în ce mai lipsit de realitate-Funcţionarii — subliniază avocatul Huld — duc o viaţă xtrern de retrasă, consacrată în exclusivitate studiilor ior iuridice, ceea ce le atrofiază considerabil simţul realităţii : „Funcţionarii sînt lipsiţi de contactul cu societatea ; pentru procesele obişnuite, ei sînt bine înarmaţi; asemenea procese pot să se desfăşoare aproape de la sine, pe făgaşul cunoscut, şi abia dacă e nevoie să se intervină pe ici, pe colo, uşurel, pentru ca lucrurile să meargă normal; dar în faţa cazurilor fie extrem de simple, fie deosebit de dificile, funcţionarii se pomenesc adeseori dezorientaţi ; trăind zi şi noapte închistaţi în literele legii, ei sfîrşesc prin a pierde sensul exact al relaţiilor umane."[74] Inaderenţa la realitate reiese, de asemenea, din ostilitatea pe care secretarii castelului o arată faţă de interogatoriile nocturne ; fiindcă — după constatările lor — noaptea sînt pîndiţi de ispitele lumii, redevin sensibili la realitate, îşi pierd rigiditatea de atitudine : „noaptea n-ar fi potrivită pentru discuţiile cu împricinaţii, pentru că noaptea e greu, sau chiar imposibil să păstrezi complet caracterul oficial al acestor discuţii. Asta nu ţine de factori exteriori, formele pot fi respectate, fireşte, la fel de strict noaptea ca şi ziua. Nu asta ar fi dificultatea, în schimb, cumpănirea oficială suferă în timpul nopţii. Noaptea înclini, fără să vrei, să judeci lucrurile dintr-un punct de vedere mai mult privat, tot ce pretind împricinaţii capătă mai multă greutate decît se cuvine, se amestecă în judecarea faptelor tot soiul de consideraţii nelalocul lor legate de situaţia generală a împricinaţilor, de suferinţele şi grijile [5] Prin ruptura sa de realitate, universalul iese din itatea sa cu lumea, încetează să mai fie substanţă

pentru lume; Legea devine astfel, dintr-un^ punct vedere al lumii, o forţă de alienare, un mecanism — e drept, riguros, — al înstrăinării.

Legea asigură totuşi alienarea în forma unui sistei^, Kafka imaginează însă şi momentul imediat următof' momentul destrămării Legii însăşi şi al instaurării hao.! sului originar, momentul adică al unei desăvîrşite anol mii. Pentru reprezentarea anomiei, scriitorul constru, ieste o lume supusă unui proces de continuă metamor. foză ; s-ar putea întocmi un impresionant inventar g] celor mai cunoscute dintre metamorfozele kafkiene ! îj nuvela, intitulată semnificativ *Metamorfoza,* protagonis. tul însuşi este acela care îşi schimbă pe neaşteptate identitatea; într-o dimineaţă ca oricare alta, Gregot Samsa se pomeneşte transformat într-o imensă gînganie. De cele mai multe ori, metamorfozele se produc prin ceea ce G. R. Hocke numea „perspectivă anamorfotică"; adică, dacă lumea este contemplată dintr-un anumit unghi, ea oferă un spectacol normal, obişnuit. Prin schimbarea unghiului însă, aspectele cele mai banale şi mai familiare relevă, dintr-o dată, o privelişte incongruentă, neaşteptată, neliniştitoare. Iată-1, de pildă, pe Joseph K., urcînd la etajul al cincilea ai unei clădiri, după toate aparenţele o casă de locuit; ajuns, cum spuneam, la etajul al cincilea, eroul bate la o uşă. Ii deschide o femeie care „tocmai clătea într-un lighean rufele unui copil" ; prin uşă, se zărea „o pendulă care arăta că se şi făcuse ora zece". Toate aceste amănunte vin să întărească percepţia iniţială : „casă de locuit" ; dar, din acest punct, este introdusă o „perspectivă anamoFfotică", prin care „locul" primeşte o cu totul altă semnificaţie, Femeia îi va spune lui Joseph K. : „Poftiţi înăuntru (...) După dumneata trebuie să încui ; nu mai are nimeni voie să intre."[76] Liniile s-au modificat, iar modestul apartament are acum înfăţişarea unei săli de şedinţă a tribunalului !

Un alt exemplu de „perspectivă anamorfotică" ; tot în romanul *Procesul,* Joseph K. se află la serviciu, la biroul său de la bancă. într-una din seri, el trece pe lîngă o încăpere „unde fusese convins dintotdeauna că se află o simplă cămăruţă pentru depozitarea vechitu-"[77]. In seara aceea însă, cămăruţa avea să se meta-'foz'eze într-un loc bizar, un loc aparţinînd unui cu ii alt spaţiu ; trecînd prin dreptul ei, eroul „auzi nişte „ete". Deschise uşa şi „în mijlocul încăperii, la lumina •ge, i luminări, prinsă de-un raft, stăteau trei bărbaţi cu inările încovoiate din pricina tavanului

scund"[78]. Scena S<are se a^a> a*ci> în curs o*e desfăşurare, era aceea a dini celor doi paznici ai tribunalului, împotriva lî i dlt Jh K Lil
edepsini celor do pa tn, p
-ărora făcuse o plîngere, mai demult, Joseph K. Locurile „ele mai obişnuite se pot astfel oricînd transforma în norti deschise către un alt spaţiu, mereu acelaşi, al înfricoşătorului tribunal.

Un procedeu strîns înrudit cu cel al „anamorfozei" îl constituie şi acela al mobilităţii centrului de semnificaţie al imaginii ; iată-1, de pildă, pe acelaşi Joseph K., în scena „arestării" sale. El se găseşte într-o cameră, în care — în afară de el — mai sînt încă trei tineri, grupaţi în jurul unor fotografii de familie aparţinînd domnişoarei Biirstner, precum şi un „inspector". în chip vădit, personajul cel mai important, din punctul de vedere al lui K., este „inspectorul" ; întreaga lui atenţie se concentrează, în consecinţă, fireşte, asupra acestuia, restul detaliilor estompîndu-se, trecînd în umbră. La sfîrşitul întrevederii, inspectorul face însă o remarcă, în urma căreia întreaga compoziţie a grupului intră într-o nouă ierarhie, astfel încît ordinea optică anterioară se arată a fi fost înşelătoare : „ca să-ţi uşurez întoarcerea la birou, ca să o fac să atragă cît mai puţin atenţia, ţi-i adusesem pe aceşti trei domni, care îţi sînt colegi de birou, rugîndu-i să-ţi stea la dispoziţie"[79]. De unde, piuă acum, cei trei domni fuseseră doar nişte siluete indistincte, nişte detalii cu totul periferice ale cadrului, ei vor fi, în sfîrşit, „recunoscuţi" de erou : „Tinerii aceştia, Şterşi şi anemici, pe care memoria lui nu-i înregistra încă decît grupaţi în jurul fotografiilor domnişoarei Burstner, erau funcţionari ai băncii la care lucra şi el (• •.) Ce mult îl impresionaseră inspectorul şi paznicii, dacă nu-i recunoscuse pe cei trei tineri."[80] Modificările acestea ale ordinii optice transmit personajului un acut sentiment al dezorientării ; nu există de fapt o perspectivă privilegiată, pentru privire, aceasta este descoperi-

52

53

rea pe care eroul trebuie să o plătească necontenit, c un preţ atît de scump.

' ^

Un exemplu asemănător îl constituie şi scena ceW dintîi vizite a lui Joseph K. la avocatul Huld ; mult» vreme, scena pare să se desfăşoare doar între Huld, > şi tutorele acestuia, unchiul Albert. Dealtminteri, camer, în care îi primise avocatul era cufundată în obscuritate' la sfîrşitul întrevederii însă, K. avea să descopere cg' în încăpere, mai fusese prezent cineva : „Aşa se face» — îi atrage atenţia Huld — „că am, chiar în clipa de faţă, un oaspete care mi-e foarte drag. Şi arătă spre un colţ întunecos al încăperii."[81] Avem de-a face, de-sigur, din nou, cu un fenomen de dublă focalizare a imaginii, cu o subminare a principiului unei ordini op. tice privilegiate : „ceva începuse să se mişte în colţul acela. Iar cînd unchiul ridică luminarea, descoperiră un domn în vîrstă, aşezat lîngă o măsuţă. Pesemne că domnul acela îşi ţinuse pînă şi răsuflarea ca să rămînă atîta vreme neobservat."[82] Personajul trecut cu vederea era de fapt prezenţa cea mai însemnată dintre toate, bătrî-nul avînd funcţia de şef de birou la Tribunal !

+

Nevoia de a înţelege — afirmă Albert Camus, în *Mitul lui Sisif* (1942) — nu înseamnă alceva decît nevoia spiritului de „a unifica" : „Oricare ar fi jocurile de cuvinte şi acrobaţiile logicei, a înţelege înseamnă, înainte de orice, a unifica"[53]. Efortul pe care raţiunea umană îl face, pentru a înţelege şi a-şi explica lumea, poate fi redus, în esenţă, la efortul de a descoperi, în oglinda schimbătoare a fenomenelor, un principiu de unitate: „Dacă gîndirea ar descoperi în oglinzile schimbătoare ale fenomenelor relaţii eterne care să le poată rezuma şi care să se rezume pe ele însele într-un principiu l unic, am putea vorbi de o fericire a spiritului în faţa 1 căreia mitul preafericiţilor n-ar fi decît o plăzmuire ri- ' dicolă. Această nostalgie după unitate, această sete de absolut ilustrează mişcarea esenţială a dramei umane."[8]' Istoria gîndirii umane, istoria principalelor sisteme filosofice, nu ne instruieşte însă — consideră Albert Camus — decît asupra eşecului invariabil al acestei disperate tentative a spiritului uman ; lumea nu se lasă prinsa

54

_0 explicaţie unitară : „După atîtea secole de căutări, nă atîtea abdicări ale atîtor gînditori, ştim prea bine -acest lucru e adevărat pentru întreaga noastră cu-ca astere. Cu excepţia raţionaliştilor

de profesie, nimeni <il○ 'mai speră azi în adevărata cunoaştere. Dacă ar fi n- se scrie singura istorie semnificativă a gîndirii ome-5^sti ar trebui alcătuită aceea a pocăinţelor ei succesive n. a 'neputinţei ei."[85] Dacă filosofii au fost obligaţi să-şi Recunoască eşecul, în această mare bătălie a cunoaşterii, 1 atît mai mult savanţii, oamenii de ştiinţă, nu au ajuns la nici un rezultat; ştiinţele se mărginesc să descrie fenomene izolate ale lumii, ale căror mecanisme le de-montează cu mare sagacitate, dar de îndată ce trebuie să treacă la asamblarea tuturor observaţiilor lor şi să ofere o imagine cît de cît coerentă asupra universului, ştiinţele devin brusc rezervate şi precaute, propunînd cel mult nişte ipoteze : „Astfel, ştiinţa de la care trebuia să aflu totul sfîrşeşte în ipoteză, luciditatea eşuează în metaforă, incertitudinea se preschimbă în operă de artă (. • •) M-am întors acolo de unde plecasem. înţeleg că, dacă pot prin ştiinţă să cuprind fenomenele şi să le enumăr, asta nu înseamnă însă că pot să înţeleg lumea."[86]
Dealtfel, conceptul „absurdului" nu intenţionează altceva decît să numească şi să semnaleze această absenţă a unui principiu de unitate în lume : „Tot ceea ce se poate spune este că lumea nu-i în ea însăşi raţională. Absurdă este însă confruntarea dintre acest iraţional şi această nemărginită dorinţă de claritate a cărei chemare răsună în străfundurile omului."[87]
Poziţia pe care se situează Albert Camus — în *Mitul lui Sisif* — fusese însă anticipată de opera unui remarcabil gînditor român ; este vorba de D. D. Roşea şi de lucrarea sa, *Existenţa tragică,* apărută în anul 1934. Filosoful român porneşte — după cum însuşi atrage atenţia — de la o viziune a existenţei luată în totalitatea si, de la o perspectivă asupra „întregului" : „în paginile ce urmează, silindu-ne să evităm termenii tehnici în măsura în care această grijă nu ne va împinge să diluăm prea tare şi să falsificăm oarecum gîndirea, vom caută să ne sprijinim concepţia noastră tragică despre viaţă pe o viziune a existenţei luată în totalitatea ei""[8].
55
Asemeni lui Albert Camus, D. D. Roşea atribuie spiritului uman, voinţei sale de cunoaştere, îţg unui demers unificator; ţinta ultimă a spiritului est deci de a reduce diversitatea lumii la un principiu j?[1] unitate : „Stabilirea unui lanţ deductiv fără discontinw tate, lanţ care ar constitui urzeala esenţială a realităţi^' empirice, reducerea ultimă a tuturor faptelor de exp^ rienţă şi a tuturor legilor parţiale la o lege unică, ţjj care să poată fi deduse cu necesitate toate formele ţjt existenţă sau cel puţin formele esenţiale ale acesteia iată gîndul îndrăzneţ şi mare pe care 1-a urmărit gî^ direa filosofică în toate epocile ei de forţă şi glorie*[8]» Trecînd apoi în revistă — într-o formă mai dezvoltat^ decît o va face Albert Camus — marile eforturi, de această natură, pe care le înregistrează istoria filosof D. D. Roşea are să constate un universal eşec : „Scop suprem pe care nu 1-a realizat nici o minte omenească — mai e nevoie să spunem ? — deşi unii dintre reprezentanţii de geniu ai filosofiei au crezut c-ar fi atins această utopică ţintă"[90]. Un ideal asemănător operează şi în domeniul ştiinţelor, cu singura deosebire — faţă de filosofie — că ştiinţa procedează cu mai multă răbdare, prin acumulări lente : „Acumulează experimentare multă şi crede necesare migăloase şi nenumărate cercetări de amănunt pentru a putea ajunge apoi să stabilească cîndva — mergînd pe drumuri perfect şi universal controlabile — o vastă sinteză a experienţei şi o totalizare a ei sub porunca de fier a legii unice"[91]. Dar, tot ceea ce a izbutit, pînă la urmă, ştiinţa, a fost să „raţionalizeze" anumite domenii ale realităţii, dar nu şi existenţa în totalitatea ei : „Ce ne arată, spus în termeni generali de tot, această experienţă ? Ne arată că existenţa este şi raţională şi iraţională, şi rezonabilă şi absurdă. Expe-j rienţa autentică făcută pînă acum ne arată chiar madl mult decît atît : ne învaţă că sfera iraţionalului şi a I absurdului este cantitativ, *pentru noi,* mai întinsă decît I cea a raţionalului şi rezonabilului."[92] Astfel îneît, filosoful român ajunge la aceeaşi încheiere asupra căreia se va opri, mai tîrziu, şi Albert Camus ; nu există nici un principiu unic, în lume, nici un principiu care să confere universului claritatea dorită.
. sUpra nostalgiei spiritului uman de claritate şi de Albert Camus va reveni în eseul său din 1951, ^*Uorrvme Revolte;* şi terminologia scriitorului începe, *h-* să se precizeze, absenţa unui principiu unitar fiind 'a*C înfăţişată ca absenţă de Destin, ca anomie abso-ca disoluţie a lumii. Orice realitate are să apară, Utfel, spiritului uman, ca o figură „neîncheiată" ; „în jLra'unor fulgurante momente de plenitudine, întreaga litate este pentru ei neîncheiată"[93]. Niciodată viaţa fiinţei umane, istoria sa personală, nu se constituie într-o entitate ; dimpotrivă, totul primeşte mai curînd caracterul unei nesfîrşit amestec, al unei continui adiţionări de episoade, fără ca toate acestea să

se asambleze jj să se închege într-o unitate, ca un Destin : „Actele lor le scapă în alte acte, se reîntorc pentru a-i judeca sub nişte înfăţişări neaşteptate, se varsă către o scurgere necunoscută, ca apa lui Tantal. A cunoaşte scurgerea, a se înstăpîni asupra undelor fluviului, a surprinde viaţa ca pe un destin, iată adevărata lor nostalgie, din adîncu-rile patriei lor. Dar o astfel de viziune care — în cunoaştere cel puţin — i-ar reîmpăca în fond cu ei înşişi nu li se dăruie decît în fugitivul moment al morţii ; totul atunci se încheie."[94] Egalitatea pe care o stabileşte scriitorul între ideea de Destin şi ideea de ordonare îl face să susţină, finalmente, că absenţa de Destin privează în fond existenţa de „stil" : „Din punctul acesta de vedere, viaţa nu are stil. Ea nu apare decît ca o mişcare ce îşi caută forma, fără a o găsi vreodată."[95]

Poziţia lui Albert Camus apare, prin urmare, ca fiind oarecum mai radicală decît cea a lui Franz Kafka ; după cum am văzut, autorul *Castelului* admitea, pînă la un punct, existenţa Legii, a Destinului. Ce e drept, fără ca — prin aceasta — să fie afirmată şi imaginea unei lumi cosmotice, armonioase. Legea îi apare lui Kafka mai curînd ca un factor de înstrăinare. Numai pe o suprafaţă ceva mai restrînsă a operei sale, Kafka îşi va imagina lumea ca fiind privată cu desăvîrşire de Lege^

a o lume haotică deci. Punctul de vedere al lui Albert Camus este, în schimb, cu mult mai răspicat : viaţa nu cunoaşte fenomenul „stilului".

Iată însă că nu numai „lipsa de unitate" are sJ^. reproşeze Albert Camus lumii, ci şi lipsa unor „trăsăt^-umane" ; este vorba, mai ales, de acele momente în eare luînd brusc cunoştinţă de sine, viaţa îşi descoperă ap^' ratele ei de pură mecanicitate, îşi descoperă cu alte CII" vinte propria ei negaţie : „Şi oamenii secretă inumanul Dacă privim, în anumite momente de luciditate, aspec^ tul mecanic al gesturilor lor, pantomima lor lipsită (fe sens, tot ceea ce-i înconjoară ne pare stupid. Un orn vorbeşte la telefon după un perete de cticlă ; nu-1 auziţi dar îi vedem mimica de neînţeles ; ne întrebăm pentru ce trăieşte."[96] Revelaţia acestora, a unei laturi de pur$ mecanicitate, care ar dimensiona în bună măsură existenţa umană, această intuire a propriei sale negaţii, va determina spiritul uman să simtă- că realitatea propriei vieţi îi devine treptat străinăjfo analiză minuţioasă a caracterului rutinier şi mecanic al existenţei întreprinde scriitorul, pentru prima dată, în romanul *La Mort heureuse* (publicat postum, în 1971), în capitolul al doilea al primei părţi, în care ne este descris regimul cotidian al protagonistului, al lui Patrice Mersault ; cu observaţia însă că, aici, Mersault se refugiază cu bună ştiinţă în rutină, ca într-un somn sau ca într-o moarte, dintr-un fel de oboseală sau de teamă a spiritului de sine însuşi. Mersault are de fapt o conştiinţă a înstrăinării, dar încearcă să i se sustragă : „Vroia să diminueze din suprafaţa pe care o oferea lumii şi să se cufunde într-un somn care să ţină pînă cînd totul se va fi terminat. în vederea acestui scop, camera asta îl slujea de minune." [97] Cînd oboseala dispare însă, Mersault doreşte să-şi schimbe ne-întîrziat viaţa, curăţind-o de orice aparenţă de mecanicitate : „Îmi am viaţa de cîştigat. Munca, cele opt ore pe care alţii le pot îndura, mă împiedică."'[8]

Mai mult însă decît existenţa fiinţei umane, lumea însăşi apare, în anumite împrejurări, ca lipsită de „trăsături umane" ; ceea ce nu înseamnă, în fond, decît câ lumea nu ni se mai înfăţişează, în chip iluzoriu, ca simplă prelungire a umanului. Ea redevine „ea însăşi", face să fie simţită ca distinctă de uman, ca avîndu-şi propriul principiu, aşadar ca străină. Astfel spus, fiinţa umană

e mai întîlneşte în lume pe sine însăşi, are acum nU Snstiinţă a lumii ca alteritate absolută : „Lumea ne ° °nâ pentru că redevine ea însăşi. Decorurile mascate obişnuinţă redevin ceea ce sînt. Se îndepărtează de • Tot astfel după cum, în anumite zile, sub chipul fa-liar al unei femei, o descoperim ca pe o străină pe 111 a Pe care am iufrrt~° cu luni sau ani în urmă." " Situ-Ha aceasta, în care lumea se relevă ca alteritate faţă ii^l uman, va furniza scriitorului una dintre te-

iătăţii ittelo

mele sale fundamentale, tema singurătăţii, a existenţelor apăsate de pecetea răcelii ;

dezolarea singurătăţii şi a exilului o trăieşte cu cea mai acută intensitate, în romanele lui Albert Camus, un personaj oarecum episodic din romanul *La Mort heureuse*, anume dogarul Cardona. întreaga lui viaţă pare să se fi rezumat la o tentativă de a scăpa de răceala singurătăţii; mai întîi şi mai întîi îl salvase căldura maternă, de care fusese învăluită întreaga copilărie a eroului. Dar mama îi murise ; nepu-tîndu-se resemna cu singurătatea, Cardona şi-o adusese pe sora lui, cu care îşi împărţea locuinţa. Dar şi sora îl părăsise, de dragul unui bărbat, nu deosebit de tînăr, nici deosebit de chipeş şi nici^ îndeajuns de neînsurat,. _ dar la care ţinea totuşi. Cardona rămîne din nou singur, suportîndu-şi cu deosebită dificultate situaţia : „Şi era un fapt de necontestat că, oricît de împietrit ar fi fost, o teroare îl cuprindea pe acest om la anumite ore, obli-gîndu-1 să-şi măsoare întinderea singurătăţii şi a părăsirii." ™° De teroarea solitudinii, Cardona caută să scape, mai întîi, prin tovărăşia unui cîine, cu care se culcă chiar în pat; la un moment dat se conturează şi perspectiva unui mariaj cu o femeie mai în vîrstă, dar proiectul nu e prea strălucit, şi va fi abandonat. Şi Cardona se reîntoarce la singurătatea locuinţei lui de cartier ; ultimul refugiu care îi mai rămîne, şi de care se agaţă cu disperare, va fi aglomeraţia cafenelelor : „Pentru nevo-Jaşul căruia nu-i place să stea acasă, există o altă casă, ftiai accesibilă, bogată, primitoare, luminoasă : este ca-'eneaua. Domnea acolo o căldură de turmă care e ulti-refugiu contra terorilor singurătăţii şi vagilor ei as-Mutul (i. e. Cardona — n. n.) îşi stabili acolo

reşedinţa. Mersault îl vedea seară de seară. Graţie e> putea să amîne cît de mult clipa întoarcerii. în ea, j5 regăsea locul lui printre oameni." m ' ®

^_Tema_singJurătăţii va fi reluată de Camus şi în roma nul *L'Etranger* (T542), tot printr-un personaj episod^" bătrînul Salamano ; asemeni lui Cardona, Salamano j*' amăgeşte singurătatea prin tovărăşia unui cîine. Convie, ţuirea durează de opt ani (aici, Salamano vădeşte mJ multă statornicie decît Cardona). Şi e greu de descris disperarea bătrînului atunci cînd îşi pierde cîinele, care ar fi optat — se presupune — pentru tovărăşia hinghe. rilor : „Fără să mă privească, m-a întrebat : -«N-au sj mi-1 ia, nu e aşa, domnule Meursault ? Au să mi-1 dea înapoi. Dacă nu, ce-o să mă fac ?». I-am spus că hinghe. rii ţineau trei zile cîinii la dispoziţia proprietarilor şi că pe urmă făceau cu ei ce credeau de cuviinţă. S-a uitat la mine în tăcere. Apoi mi-a spus : «Bună seara». A închis uşa lui şi l-am auzit plimbîndu-se în lung şi-n lat. Patul lui a trosnit. Şi după sunetul bizar, care s-a auzit prin uşă, am înţeles că plîngea." w

*

Pentru scriitorul român Alexandru Ivasiuc, Legea şi Anomia sînt — cel puţin în primele trei romane, în *Vestibul* (1967), *Interval* (1968) şi *Cunoaştere de noapte* (1969) — termeni ai unei relaţii dialectice indestructibile, încît o stricare de echilibru, într-un sens sau în celălalt, poate fi tolerată, nu însă şi unilateralizarea. Legea este înţeleasă ca un principiu al spiritului şi al fiinţării — în vreme ce Anomia apare mai curînd ca o categorie a existenţei, a unei existenţe pure, fără conţinut, haotice. Existenţa se confundă cu starea de libertate pură, cu agitaţia şi fenomenul permanentei germinări. Legea, | spiritul, intervine tocmai pentru a pune limite, pentru a conferi lucrurilor oarecare fixitate, cu un cuvînt, pentru a le face să dăinuie. în romanele următoare, mai cu seamă în *Apa* (1973), dialectica aceasta va fi adusă din orizontul strict ontologic în care fusese urmărită pînă acum, într-un orizont al socialului ; se poate observa totuşi o anume predilecţie a scriitorului, un interes sporit nu faţă de epocile de stabilitate socială (epoci aflate sub

nul Legii), ci faţă de epocile de criză şi de mari seÎîl uJsii (epoci de anomie). Iată în ce fel îşi justifică

1 Dunca relaţiile sale atît de apropiate cu banda lui 'MICU : rPa s** v^ CUim se desfăşoară anarhia. Noi, îmi 4am, 'trăim în epoca lipsei de lege, cînd totul e po-^bil Pentru că nTMic nu este interzis." [103] Romanul con-'ne'însă şi o perspectivă foarte clară a ieşirii din starea !| anomie, perspectiva întemeierii unei ordini noi şi a ,0nsolidării noii puteri ; purtătorul unei astfel de

per-pective este, între alţii, şi profesorul Dăncuş : „Nu putea să nu admire deci această victorie a raţiunii, a logicii jmplacabile, calme şi evidente, mai ales aici, în această confruntare cu violenţa, cu brutalitatea deşănţată şi arbitrarul voluntar."[104] Dar, de-abia cu romanul *Racul* (1976), scriitorul va pune această problematică şi într-o perspectivă metafizică ; se convine totuşi observat faptul că, sub acest raport, Al. Ivasiuc renunţa la imaginea de pînă acum, a unui echilibru al contrariilor, postulînd Anomia ca principiu metafizic absolut. In punctul său de pornire, cartea poate fi socotită un roman politic ; fiindcă evenimentul central al naraţiunii îl constituie *o* „lovitură de stat" (acţiune plasată într-o ţară fictivă, din America latină). Resortul acestei operaţiuni nu este însă numai unul politic (de dobîndire a puterii), ci şi unul metafizic ; autorii loviturii de stat adoptă, în conducerea treburilor publice, un model metafizic, acela al Destinului. Imitaţia Destinului se va concretiza însă, în chip exclusiv, printr-o tehnică a arbitrarului; ilustrativ este, în această ordine, planul de exterminare pe care îl întocmeşte Don Athanasios. E o listă de persoane, ce conţine nu numai adversari politici primejdioşi, ci şi oameni nevinovaţi, aleşi cu totul la întîmplare : „Execuţiile vor avea loc Za *întîmplare.* Insist asupra acestui aspect. *La intîmplare.* De asemenea, vor mai fi executate 1000 de Persoane. Dintre care 500 de suspecţi şi 500 absolut Za *intîmplare,* pe cartiere şi circumscripţii." [105] Astfel încît tema capitală a acestui din urmă roman al lui Alexandru Ivasiuc se delinează ca temă a profundei insecurităţi de care este veşnic ameninţată condiţia umană.

CUCERITORII

O lume lipsită de lege nu înseamnă doar o lume ijţ, -sită de unitate generală, o lume dezmembrată în element fără nici o legătură între ele decît aceea a simplei co^ tingenţe ; o lume fără lege înseamnă uneori cu mult rtw mult decît atît, înseamnă precaritate a tot ceea ce existg înseamnă tendinţă spre disoluţie, înseamnă de fapt pier derea integrităţii. Nici una, poate, dintre spaimele spirj tului uman nu are însă un caracter atît de tăios, C) spaima de dezintegrare ; pe seama tocmai a acestei spaj. me trebuie dealtminteri să punem şi acţiunea — atît <je 'caracteristică pentru fiinţa umană — de a întemeia mereu, de a construi, de a face să se constituie mereu fiinţa lumii. *Homo edificator* apare în felul acesta într-o postură de „cuceritor", de erou care năzuieşte să-şi întindă cît mai departe cuceririle sale asupra şubrezeniei lumii, cît mai departe şi de cît mai multe ori. Calitatea aceasta •de „cuceritor" îl va pune însă totodată pe erou şi într-o postură de proprietar, de posesor al cuceririlor sale, asupra integrităţii cărora el va trebui să vegheze necontenit şi cu deosebită străşnicie ; se conturează astfel o întreagă fenomenologie a „grijii", prezentă în cîteva dintre cele mai importante romane ale contemporaneităţii. Vom zăbovi, pentru început, asupra aspectelor pe care aceasta le va lua în romanele lui Franz Kafka ; edificatoare consideraţii pot fi făcute, sub acest raport, în legătură cu geamantanul lui Karl Rossmann, din romanul *America.* Este vorba, desigur, despre geamantanul pe care personajul îl poartă pretutindeni cu sine — ca pe un simbol al „proprietăţii" şi al „posesiunilor" sale, şi care cunoaştel o istorie nu lipsită de peripeţii. Cu acest geamantan al plecat Karl Rossmann de acasă, din Hamburg, împreună cu el a traversat Atlanticul, apărîndu-1 de curiozitatea[1] suspectă a unui slovac „mic de statură", cu care împărţise — cinci nopţi la rînd — cuşeta vaporului. La drept vorbind, Karl Rossmann renunţase aproape complet la somn, în tot acest răstimp, pentru a nu-1 pierde nici o clipă din ochi pe slovac ; şi nu fără temei, întrucît „slo-

act^a nu pîndea, se pare, decît clipa cînd Karlr XT"~ de istoveală, ar fi aţipit niţel, pentru a înhăţa r^mantanul cu ajutorul unui drug lung încîrligat, cu care gea. a sau se exersa cît era ziua de mare." [106] în per-[66] "tivă simbolică, anxietatea pe care o trăieşte aici eroul s^f anxietatea legată de aglomeraţia umană, întrucît eSmjiiaritatea excesivă poate provoca un fenomen al de-rsonalizării, al anulării sentimentului de sine.. Interesantul obiect va reapare după izgonirea lui TCarl de către unchiul bogat din America, senatorul Jakob ; oetrecîndu-şi o noapte la un mic han, în tovărăşia lui Robinson şi Delamarche, eroul — deşi frînt de oboseală __ va lua totuşi, ca şi pe vapor, hotărîrea de a sta de veghe, de a-şi păzi bunurile (avem de-a face, prin urmare, cu aceeaşi nelinişte faţă de starea de nesingurătate). A-pare însă, aici, cel dintîi semn de uzură, Karl nu mai izbuteşte, ca pe vapor, să-şi înfrîngă somnul : „simţi că. îl cuprinde o extremă oboseală şi îşi dădu seama că nu va mai fi în stare să stea de veghe toată noaptea." [w] Impresia este însă a unei santinele care adoarme în post. Cel de al

treilea incident semnificativ, în legătură cu geamantanul, are loc pe drumul către Ramses ; Karl pornise în căutare de lucru, acceptînd să fie însoţit de cele două cunoştinţe întîmplătoare ale lui de la han, Robinson şi Delamarche. La un moment dat, Karl îşi lasă geamantanul în grija celor doi şi pleacă să caute ceva de mîn-care ; întorcîndu-se, eroul avea să constate că lucrul de-care se temuse cel mai mult se întîmplase totuşi : „Karl' îşi găsi camarazii dormind. Lipsise o bună bucată de timp. Va orîndui într-un mod cît mai plăcut bunătăţile, pu-nîndu-le pe nişte hîrtii care se aflau în coş, iar pe camarazi îi va trezi abia cînd totul va fi gata, îşi spuse Karl,. cînd se înspăimîntă de ceea ce văzu, geamantanul îi era deschis şi jumătate din lucrurile sale zăceau împrăştiate Pe iarbă. îl lăsase încuiat, iar cheia o avea în buzunar." m' Toate cele trei incidente nu fac decît să pună în evidenţă capacitatea pe care o are personajul de a se „îngrijora" pentru lucrurile sale ; o îngrijorare vădit disproporţionată însă, dacă o raportăm la valoarea conţinutului real al geamantanului. Pentru că, în geamantan, nu se

63.

aflau de fapt decît nişte fleacuri : un mare salam vietl6 (care, pe deasupra, se mai şi stricaso între timp, „împu* tind toate lucrurile din geamantan"), ceva rufărie ^" schimb, o biblie de buzunar, hîrtie de scrisori şi dom fotografii de familie. Se poate deci spune că, în ochii 1» Karl Rossmann, geamantanul contează mai curînd p tr-o valoare a sa simbolică ; geamantanul „zăvorăşte fapt însăşi fiinţa personajului, o asigură împotriva i^, tegrării, o re-face mereu ca pe o entitate, o adunăjîriăuri. trul unor hqţare_ţrainioe. Ceea^ce denstă o atitudine tipică <îe~ „cuceritor";.

De o tipologie a „cuceritorului" se apropie şi proble. matica — specifică, ce e drept, mai cu seamă *Jurnalelor* avînd, dealtminteri adinei implicaţii personale — a „hol! teiului" ; fiecare persoană — notează, aici, scriitorul, sub data de 29 septembrie 1912 — este centrul unui cerc, mai larg sau mai îngust, care îl conturează şi îl delimitează în chip riguros : „într-adevăr, orice persoană, chiar şi cea mai găunoasă, este, dacă vom privi cu atenţie, centrul unui cerc îngust, care se închide peste tot." w în sfera acestui cerc, Franz Kafka include şi legăturile de rudenie cele mai apropiate, familia în general, ca elemente constitutive ale fiinţei : „Ştiu că, la urma urmelor,! sînt părinţii mei, elemente indispensabile ale propriei mele fiinţe, părţi esenţiale ale mele însumi." '10 In cazul special al „holteiului" — se înţelege de la sine — circumferinţa cercului va fi cît se poate de îngustă, avînd tendinţa —- consideră Kafka — de a se îngusta din ce în ce mai mult, holteiul ajungînd, finalmente, să se mulţumească fie şi cu minusculul cerc al mormîntului : „El se mută necontenit, dar cu o previzibilă regularitate, din-tr-un apartament într-altul. Cu cît se îndepărtează mai mult din existenţă (...), cu atît îi este socotit îndestulător un mai mic spaţiu (...), el se resemnează cu un spaţiu din ce în ce mai îngust, pînă cînd, la moarte, sicriul va fi j exact locul pe care va mai avea dreptul să-1 ocupe."" Prin urmare, imperativul de care se vede obligat să asculte „holteiul" va fi într-o măsură cu atît mai pronunţată unul al „cuceritorului" ; preocuparea lui de căpetenie va trebui să fie aceea de a păstra şi de a salva cit

64

• mult cu putinţă, într-o lume care merge spre dezin-"^are, într-o lume al cărei ţel îl reprezintă disoluţia : t6f'salva cît mai mult cu putinţă, într-o lume care se !î ziiitegrează." v'2 Orice încercare de a-şi spori avuţia fi-

' tei va ^ însoţită de riscuri ; celibatarul ţine strîns la *in-o'ot* cu amîndouă mîinile, tot ceea ce are, şi nu poate '-"iîiâi adauge vreo posesiune nouă, fără să piardă două Hin cele vechi : „Holteiul ţine toate acestea laolaltă, cu amîndouă mîinile, şi nu poate să mai strîngă vreun alt lucru mărunt, fără a pierde două din cele ce avea doia." 113 Se va înţelege acum mai bine ce semnificaţie adîncă va fi avut pentru Karl Rossmann integritatea geamantanului său jerpelit. Psihologia „cuceritorului" este de natură să explice şi să arunce lumină şi asupra fobiei de călătorie a scriitorului, fobie asupra căreia el revine adeseori în *Corespondenţa* sa ; într-o scrisoare — expediată la 4 iulie 1922, lui Oscar Baum — Kafka mărturiseşte făţiş motivul pentru care evită, în general, călătoriile : anxietatea. „Ca să spun deschis, mi-e o teamă teribilă de călătorie, fireşte nu de această călătorie *ămxme'.a"tvr lntr-o* scrisoare din aceeaşi epocă — trimisă de data aceasta lui Robert Klopstock — Kafka repetă această mărturisire, insistînd

asupra faptului că teama lui de a călători trebuie înţeleasă ca o anxietate de o factură ceva mai generală : „Nu de teamă nu pot să mă duc, nu de frică de călătoria însăşi, ci din cauza unei angoase mai generale." "[5] în fond, scriitorului îi este teamă nu numai de călătorie, ci de tot ceea ce constituie mişcare sau deplasare, stricare de echilibru, întrucît aceasta presupune o dificultate în plus pentru a-şi ţine lucrurile sub ascultare. Franz Kafka rîvneşte, mai presus de orice, stările de stabilitate, orice schimbare inspirîndu-i temerea de a-şi pierde din posesiuni.
I /Forma fundamentală de apărare, de care dispune personajul kafkian, în faţa procesului general de disoluţie, [0] reprezintă, aşa cum am văzut, „grija" ; Karl Rossmann face din „grijă" un adevărat program de viaţă. La fel [in] cazul lui Joseph K., pro+agonistul din romanul *Proce-* [su]*l;* acestuia i se pare că „legea de bază a comportării constă în a fi totdeauna pregătit la orice, în a nu se lăsa

niciodată surprins, în a nu privi la dreapta, cînd judec" torul se află la stînga." [116] Aceluiaşi comandament i se [v]" supune şi Georg Bendemann, din povestirea *Verdictul* „Trecuse cîtva timp de cînd se hotărîse ferm să observ totul cît se poate de atent, pentru ca nu cumva să fj. luat prin surprindere, pe ocolite, pe la spate sau de sus." n>'
Dar, din păcate, atitudinea de „grijă" cunoaşte şi une, le eclipse, ea e întreruptă uneori de momente de „dis, tracţie" a spiritului, de oboseală sau de somnolenţă-pierderile pe care le suferă personajul sînt adeseori con,' secinţa tocmai a unor astfel de momente. De pildă, atunci \ cînd discută cu directorul-adjunct — cel mai primejdios ' duşman al său — K. nu mai este, spre sfîrşitul romanului, tot atît de vigilent ca la început : „K. se sili să-j răspundă, deşi se gîndea la cu totul altceva." [m] De unde sentimentul pe care eroul îl capătă, de a fi început să piardă teren, la serviciu : „căci acum cînd contra-greu-tatea reprezentată de K. începea să slăbească, directorul se afla din ce în ce mai mult sub influenţa directorului-adjunct, care exploata în profitul lui starea precară a sănătăţii conducătorului băncii." [m] Sentiment ce i se întăreşte mai cu seamă în scena „vizitei industriaşului", client de marcă al întreprinderii unde lucra Joseph K.;, eroul „urmărise la început cu mult interes cuvintele in-' dustriaşului, înţelesese importanţa afacerii şi ideea îi absorbise atenţia, dar din păcate pentru prea puţină vreme ; curînd, încetase să mai asculte şi începuse să dea pur şi simplu din cap la fiecare exclamaţie a celuilalt."'[8] Bineînţeles, chiar în acea clipă avea să-şi facă apariţia şi directorul-adjunct, care nu va pregeta să tragă toate foloasele.
Nevoia de a se păstra pe sine intact, de a apăra cu străşnicie „cercul" fiinţei sale, determină eroul kafkian să-şi formuleze nu numai un imperativ al lucidităţii, al stării de veghe, al „grijii", ci face să se nască totodată şi o obsesie de alt ordin, anume o obsesie a „spaţiilor deschise". Personajul nutreşte o aprehensiune dintre cele mai evidente pentru locurile înghesuite, pentru spaţiile comprimate şi lipsite de orice comunicare cu exteriorul, pentru spaţiile fără ferestre şi fără ie-
pentru spaţiile deci care incomodează şi stin-*$*P"*[resc] mişcările ; un astfel de spaţiu este, în mul rînd, cabina de vapor, în oare călătoreşte £[rl]-l Rossmann de la Hamburg la New-York. Un astfel [t] Spaţiu este şi dormitorul cameristelor, unde are loc *x* cutia dintre K. şi Pepi, în romanul *Castelul:* „Mai -[u] e cînd nu se comandă nimic, şi, în toiul nopţii, cînd toată lumea ar trebui să doarmă şi cei mai mulţi chiar dorm, cineva uneori umblă pe furişate în faţa uşii cameristelor. Atunci fetele se dau jos din pat — paturile înt aşezate unele peste altele, spaţiul fiind redus, toată odaia fetelor nefiind de fapt decît un fel de dulap încăpător cu trei mari sertare — ascultă la uşă, îngenunchiază, [se] strîng în braţe de frică." [12;]
La fel şi încăperea — din apartamentul avocatului Huld — unde doarme negustorul Block ; este o nişă fără ferestre şi deosebit de incomodă : „K. se duse să vadă şi descoperi din prag o singură încăpere joasă şi fără ferestre, pe care un pat îngust o umplea în întregime. Ca să te poţi urca în pat trebuia să încaleci tăblia. în perete, ceva mai sus de că-pătîi, se vedea o firidă în care se aflau, aliniate cu mare grijă, o luminare, o călimară, un toc şi un teanc de hîrtii, probabil actele procesului." [122] Spaţiile înguste sînt — în . perspectivă abisală — spaţii improprii pentru mişcare, pentru luptă, spaţii improprii pentru cel ce-şi apără identitatea fiinţei, spaţii-capcană ; una dintre reacţiile cele mai caracteristice pentru personajul kafkian va deveni, în consecinţă, aceea de a căuta cu înfrigurare „ieşirea", reîntoarcerea lui într-un „spaţiu deschis". Dar — în momentele de îndoială — personajul exagerează dificultatea demersului său, trăieşte spaima rătăcirii drumului ; astfel, atunci cînd aprodul îl conduce pe Joseph K. în pod, . unde se găseau birourile Tribunalului clandestin, dispuse de-a lungul unui

singur coridor, eroul — zăpăcit de marea căldură ce domnea aici — cere de îndată însoţitorului să îl conducă spre ieşire : „Vino cu mine, spuse K. : arată-mi drumul. Sînt atîtea drumuri pe-aici !."[123] La care, aprodul răspunde, mirat : „Păi ăsta e singurul drum". Un '.spaţiu îngust" nu poate fi un labirint; numai anxietatea personajului îl transformă în labirint.

O deformare labirintică poate fi întîlnită — — şi în romanul *America;* aflîndu-se în vizită la m Poliunder, şi dorind să plece cît mai repede de aici, Karl Rossman are impresia că drumul către ieşire este nesp$_{Us}$ de complicat, aproape de nebiruit : „Cum coridorul $_{nil}$ ' se mai sfîrşea — o fereastră nu exista să dea viaţă l$_0$^ cului — şi cum nimic nu mişca jur împrejur, atît pe su$_s$ cît şi în adîncime, Karl avu impresia că străbate unul şj acelaşi coridor umblînd în cerc." [124] Impresia era amăgitoare, desigur, ea fiind accentuată de sentimentul d$_e$ slăbiciune, căruia eroul îi căzuse pradă încă din timpul \ serii : „Din cauza istovelii care-1 cuprinsese, nu-şi mai \ putea păstra atenţia trează şi nu reţinea cu precizie tot ce zicea domnul Poliunder, încît tresărea din vreme î$_n$ vreme, îşi freca pleoapele, încerca să afle în spaţiul unei clipe dacă domnul Poliunder îi observase somnolenţa, lucru pe care nu l-ar fi vrut în ruptul capului." [123] Ştiind că nu se mai poate bizui pe sine, Karl Rossmann se teme ca — în asemenea condiţii — să nu se rătăcească.
Ceea ce distinge pe omul occidental de cel asiatic — stabilea Andre Malraux, în cel dintîi mare eseu al lui, *La Tentation de VOccident* (1926) — este descoperirea „sinelui" ; meritul întîietăţii, în această direcţie, revine (după opinia lui Ling, un chinez care vizitează Europa şi care face un schimb de impresii epistolar cu prietenul său A. D., un european aflat în China) geniului grec: „O singură viaţă. Pentru mine, un asiatic, tot geniul grec se află în această idee şi în sensibilitatea care decurge din ea. Există aici un act de credinţă (...). Grecii au conceput omul ca pe *un* om, ca pe o fiinţă care se naşte şi moare (...). Unei conştiinţe, aş spune chiar unei senzaţii, de a fi un fragment al lumii, ceea ce precede noţiunea cu totul abstractă a omului, ei i-au substituit o conştiinţă de a fi o fiinţă vie, totală, distinctă." [126] Spre deosebire de europeni, care îşi percep şinele ca pe o entitate, si şi-' definesc mai curînd printr-o opoziţie sau o împotrivire faţă de tot ceea ce nu este el, spiritul asiatic — explica, aproape în fiecare scrisoare, Ling — nu a ajuns să se delimiteze pe sine, nu are decît o conştiinţă a universului. totalităţii lumii : „Vrem să nu luăm cunoştinţă de noi
f i$_n$e ca de nişte indivizi. Acţiunea spiritului nostru este
îi a sesiza în chip lucid calitatea noastră fragmentară şi
le a deduce din această senzaţie pe aceea a universului." [U1]
• rp .gbuie subliniat însă faptul că totalitatea aceasta nu i se
fâţişează asiaticului sub forma unei imagini limpezi şi
gte, sub forma unei reprezentări plastice : „Oricît de neobişnuit vi s-ar părea, chinezul îşi imaginează, dacă se joate spune astfel, fără imagini. Tocmai asta îl face să se ataşeze mai curînd calităţii decît personajului, înţelepciuni iar nu împăratului. Tocmai de aceea, ideea lumii, a $_{un}$ei lumi pe care el n-ar putea să şi-o imagineze, corespunde, pentru el, unei realităţi." [m] Asupra acestei observaţii, Ling revine şi cu alte prilejuri ; asiaticul, insistă el, nu percepe totalitatea ca pe un sistem, ca pe o construcţie riguroasă : „A cunoaşte lumea nu înseamnă a o structura într-un sistem, tot aşa cum a cunoaşte iubirea nu înseamnă a o analiza." [12'] Rezultă, din asemenea specificări, că totalitatea îi apare asiaticului mai mult ca o realitate neorganizată, ca o realitate lipsită cu desăvîrşire de o trăsătură a pluralităţii. Sigur, spiritul asiatic recunoaşte existenţa unei anumite tendinţe dinamice, de care ar fi stăpînită această totalitate, un dinamism îndreptat tocmai către sciziune şi multiplicare a întregului; dar el are să o specifice totuşi ca o mişcare numai schiţată, ca o mişcare incipientă, ca o mişcare ce se opreşte în pragul particularului şi al definitivului, ca o mişcare ce nu iese dintr-o sferă a potenţialităţilor, ca un ritm pur : „Dinaintea unei lumi dispersate, care este prima existenţă a spiritului ? De a o cuprinde. Noi n-am putea-o face cu ajutorul imaginilor, pentru că sîntem sensibili mai cu seamă la ceea ce acestea au tranzitoriu ; încercăm să o facem cu ajutorul ritmurilor sale."[129] Ţelul suprem al asiaticului va fi de a dobîndi o conştiinţă cît mai intensă despre această devenire fără devenire : „Pe urmă, un anu-
t fel de a respira şi, cîteodată, vreo oglindă, îi ajută, după o scurgere de timp adeseori foarte lungă, să ia cunoştinţă de lumea exterioară, dînd simţirii lor o intensitate extremă."[1-'0] Dinaintea unei astfel de metafizici
gresive, reflexul omului occidental nu poate fi decît

acela de a-şi apăra integritatea fiinţei, de a se împotrivi ' absorbţiei.
Primul mare roman al lui A. j Malraux, *Les* Conqyg, I *rants* (1928), reia această dihotomie asiatic/occidental, totalitarism/individualism ; subiectul îl dă aici începutul miş, cărilor revoluţionare din'China de Sud. Intrucît însă pri$_n$, cipalii organizatori ai mişcării sînt de origine europeană, scriitorul studiază de fapt un proces mai adine, influenţa pe care spiritul /european a putut-o exercita asupra spi. ritului asiat, o influenţă dintre cele mai profunde, dupăi părerea naratorului, o influenţă despre a cărei întindere \ încearcă să vorbească Gerard, un francez stabilit la Sai- \ gon : „Ştiţi, China nu cunoştea ideile care duc către acţiune ; iar ele pun stăpînire pe ea aşa cum ideea de egalitate a pus stăpînire în Franţa pe oamenii de la '89 : ca pe o pradă (...) Individualismul cel mai simplu era de neînchipuit. Culii sînt pe care să descopere că ei există, pur şi simplu că există (...) ; revoluţia de aici e pe cale să dea fiecăruia viaţa sa." [131] Produsul cel mai caracteristic al unei astfel de influenţe asupra spiritului asiat îl va constitui Hong, creaţia a doi jeuropeni, a genovezu-lui Rebecci şi a genevezului Garine : „Unicul adevăr, pe care Occidentul îl învăţase pe Hong cu destulă tărie pen-1 tru ca să-i fie imposibil să se elibereze de el, era cararv V terul unic al vieţii. O singură viaţă, o singura yiaţţL"[132] '~J~
Sentimentul sinelui — sentiment prin excelenţă european, reclamîndu-se de la un principiu formal şi constructiv — ascultă, la rîndul lui, de un imperativ al potenţării ; două sînt, în general, treptele pe care eroul are să ie urce, în setea sa neistovită de a spori certitudinea acestei trăiri. Cea dintîi treaptă o dă trecerea de la starea de reverie, la faptă, la act; despre un „sine" nici nu se poate, dealtminteri, vorbi, în afara unui act al voinţei, I voinţa este propriu-zis aceea care îl smulge din omogenitate şi îl afirmă, şi care trebuie să îl susţină neîntrerupt ; fără efortul de voinţă, şinele regresează în omogenitate, se reîntoarce la moliciunea şi imprecizia primordială. Astfel îneît reveria — stare prin excelenţă molatică — readuce şinele în starea de proteism vag, din care el nu se va reconstitui decît printr-o nouă mobilizare a voinţei. Aşadar, dacă reveria „înmoaie" şinele, acţiunea

conferă, dimpotrivă, o structură fermă şi duritate ; ^{ll}$_{eC}$erea de la moliciune la duritate, de la vagul sufletesc *1* j$_n$tensitatea sinelui o au de fapt în vedere personajele $_{ornan}$ului *Les Conquerants,* atunci cînd vorbesc despre schimbarea la faţă a Asiei, sub influenţa revoluţiei. Garine, \ pildă, lansează această formulă memorabilă : „Toate aceste oraşe chinezeşti sînt moi ca meduzele. Scheletul, aici, sîntem noi." "[3] Dar romanul consacrat în întregime luptei de a se construi pe sine, de a triumfa asupra nedefinitului şi a instabilului, este *Le Temps du Mepris* (1935) ; protagonistul romanului — Kassner, un comunist aflat la închisoare — încearcă să-şi regăsească structura sinelui printr-un succedaneu al acţiunii, dată fiind situaţia lui specială, de prizonier : „Era un animal de acţiune, iar tenebrele îl dezintoxicaseră de voinţă."[134] Ceea ce nu îi mai este îngăduit acţiunii să înfăptuiască va putea înfăptui în primul rînd durerea, suferinţa fizică, conştiinţa de sine îmbrăcînd, în cazul acesta, forma — mult simplificată — de conştiinţă a propriului corp : „Se sculă, membrele, pielea, de îndată ce rămînea imobil, se dizolvau în obscuritate ; punctele dureroase nu le simţea mai dense, ca nişte noduri de lemn, decît atunci cînd se mişca. Regăsi, de la primul pas, structura propriului trup, oasele şi articulaţiile sfredelitoare, capul mai gros ân întuneric decît îi păruse peste zi."[135] Dealtminteri, încă din eseul de tinereţe *La Tentation de VOccident,* scriitorul vedea în suferinţă, în supliciul trupesc, una din senzaţiile ori experienţele capitale, graţie căreia s-a produs, mai întîi, o conştiinţă a individului de sine însuşi : „Nu pot să privesc fără respect" — mărturiseşte Ling — „figurile aproape barbare în care, graţie ei', s-a pietrificat e mare suferinţă armonioasă. Dar n-aş putea să-mi închipui fără cutremurare nişte meditaţii în care întreaga intensitate a iubirii să se concentreze asupra unui trup torturat. Şi creştinismul mi se pare a fi şcoala căreia i e datoresc toate aceste senzaţii, graţie cărora s-a format onştiinţa pe care individul o dobândeşte despre sine."[136] Alături de durere, lui Kassner îi va veni în ajutor şi Paginaţia, o viaţă imaginară, trăită între pereţii de piară ai celulei sale ; dar o viaţă imaginară care nu va avea i comun cu pasivitatea şi moliciunea reveriei, ci o

viaţă imaginară care construieşte, înrudită prin urrnar$_e$ | cu acţiunea : „O vînătoare vertiginoasă îi asmuţea spi,, ritul către imaginile care îi susţineau viaţa. Vînătoare^ aceasta trebuia organizată, trebuia transformată în voinţa Bakunin prizonier redacta în minte, zilnic, un întreg jurnal : editorial, informaţii, povestire, foileton, ecouri. Imaginile suscitate de melodie, rapide, nu fuseseră decît nişte spectacole ; trebuiau să fie înscrise într-o durată Toată problema captivităţii se reducea la a conteni să ră-mîi pasiv."[137] Şi, pînă la urmă,

Kassner izbuteşte să re- \ intre în posesiunea sinelui său.
Din exemplele de pînă acum, a reieşit că sesizarea si- \ nelui avea loc mai mult pe calea unor senzaţii lăuntrice sau — în terminologia lui Husserl — pe calea unor per-cepţii imanente ; acest tip de cunoaştere şi posesiune are însă în chip vădit un caracter unilateral. Pentru a ajunge 13 o posesiune totală de sine, eroul lui"Malraux simte nevoia să-~adauge unor asemenea percepţii imanente şi o intuiţie a sinelui din afară, o cunoaştere a lui în felul în care el apare pentru un altul, o vizare a sa dintr-o perspectivă inaccesibilă lui însuşi (o cunoaştere a „irealizabilelor", în terminologia lui Jean-Paul Sartre). Tendinţa aceasta de sinteză se conturează în mod deosebit i de pregnant în cazul lui Kio, din *La condition humaine* \ (1933) ; ilustrativă, sub acest raport, este marea scenă a 1 „patefonului". In dugheana lui Lu-Iu-sen şi a lui Hem-merlich, Kio are ocazia să asculte înregistrată, pe o placă de patefon, propria sa voce, rostind un text oarecare dintr-o pretinsă lecţie de învăţare a limbilor străine. In pri- j mul moment, Kio nu îşi recunoaşte vocea, bănuind că înregistrarea lui a fost proastă şi — în consecinţă — schimbată. Lu îi explică însă că „rar poate fi recunoscută propria voce". Pentru erou, întîmplarea aceasta are să se transforme într-o adevărată obsesie, lărgindu-şi necon-tenit semnificaţiile ; nu numai vocea, ci întreaga ta viaţă, conchide Kio, nu o auzi de fapt decît „cu gîtlejul", iar nu şi cu urechile. Numai „altora" le este dat să-ţi audă vocea „cu urechile" ; a auzi „cu gîtlejul" şi a auzi „cu urechile" apar astfel ca laturi complementare ale cunoaşterii, ca moduri opuse de posesiune a sinelui. Tendinţa personajului lui Malraux este însă, cum spuneam, o ten-
H¯ntă către totalitate şi sinteză, o tendinţă de a îmbina
le două perspective ; faptul acesta poate fi surprins mai
C^ geamă în domeniul relaţiilor erotice. In iubire, omul
' idental — susţine Ling, în *La Tentatlon de l'Occident* ^_ se străduieşte, spre deosebire de asiatic, să-şi imagi-"^ze trăirile iubitei, să se insinueze în conştiinţa ei : „Iubirea occidentală îşi extrage forţa şi complexitatea din necesitatea în care vă aflaţi de a vă asimila, voit sau nu, femeii pe care o iubiţi."[138] înjubirea de tip occidental_ — sugerează Ling — fiecare pirtener este, în acelaşi timp, el însuşi, dar şi celălaltT observaţie pe care A. D. nu în-tîfzîe să o confirme": „Tot jocul erotic este aici : a fi tu însuţi, dar şi *celălalt;* a trăi propriile senzaţii, dar a imagina şi pe cele ale partenerului.""[9] Dedublarea aceasta nu are, de cele mai multe ori, alt rost, decît acela de a putea, în acelaşi timp, să se trăiască în chip imediat pe sine, dar să se şi resimtă pe sine prin intermediul unor simţuri străine, de a îmbina aşadar o intuiţie imanentă, cu o intuiţie mediată de celălalt; unei asemenea definiţii îi corespund, de pildă, amorurile lui Ferral, din *La Condition humaine.* Eroul — subliniază scriitorul — nu se culcase niciodată decît „cu sine însuşi", el nu avea nevoie de ochii altora, decît „ca să se poată vedea", şi nici de simţurile alteia, decît „pentru a se simţi pe sine însuşi". Ferral se substituie deci întotdeauna partenerei sale, numai pentru a se poseda pe sine şi altminteri decît „cu gîtlejul", aşadar pentru a se poseda pe sine în toate chipurile posibile. Dintr-o astfel de aspiraţie se dezvoltă, în general, perversiunile erotice ale personajelor lui Malraux.
j,
Episodul „patefonului" demonstrează deja o anume insatisfacţie a eroului în legătură cu intensitatea pe care simpla *acţiune* o poate conferi conştiinţei sale de sine ; în comparaţie cu faptul de a acţiona, o intensitate cu mult superioară o va asigura raportul de *opoziţie* şi de con-flict. Fiindcă, în cadrul oricărui conflict, încordarea de voinţă, concentrarea de efort se înalţă la cote şi mai ridicate decît pînă acum, dată fiind apariţia şi a unei împo-
riviri care se cere biruită. Formele inferioare de opo-siţie le reprezintă voinţa de diferenţiere ; încă din *La Ten-*
aiion de l'Occident, A. D. atribuie spiritului occidental,

printre alte trăsături, şi „voinţa de a fi distinct de alţii."[140] Pierre Garine — figura centrală din *Les*

Conque, rants — se va defini deci nu întîmplător printr-o org$_a$, nică antipatie faţă de orice formă de viaţă socială, fat£ de spiritul gregar : „Nu absenţa dreptăţii mă tulbură, ^ ceva mult mai profund, imposibilitatea de a-mi da adezi, unea la o formă socială, oricare ar fi ea. Sînt a-sociai cum sînt ateu, şi în acelaşi fel."[141] Acelaşi spirit ostil ideii de mulţime şi de socializare îl caracterizează şi pe Per, ken, din *La Voie Royale* (1930) ; Claude Vannec surprinde la el o anumită „nepăsare de a se defini social", o dorinţă de „a nu voi să trăiască în comunitatea oamenilor" o făţişă „voinţă de singurătate."
Forma cea mai tăioasă de opoziţie o constituie însă nu diferenţierea, ci lupta ; şinele are să se releve aici cu supremă intensitate, sentimentul de sine se va specifica drept senzaţie de „putere", de „forţă". Este tocmai ceea ce face ca eroii lui Malraux din *Les Conquerant*ş^ să nici nu poată fi 'socotiţi revoluţionari în adevărata accepţiune a cuvînfuTui, ci — mai curînd — aventurieri ; dacă Pierre Uarine, de pildă, luptă de partea muncitorilor "din Canton, iar nu de partea stăpînitorilor englezi, a imperiului britanic, este nu atît în virtutea unor convingeri politice, ci numai întrucît, aflîndu-se de partea muncitorilor, va avea de întîmpinat astfel o opoziţie şi o rezistenţă cu mult mai dură, va fi supus deci unor solicitări cu mult mai serioase, se va simţi pe sine cu mult mai multă intensitate, întreaga lui fiinţă se va crispa pînă la paroxism, ceea ce fusese pînă atunci forţă dispersată concen-trîndu-se într-o trăire unitară. Nu întîmplător, Garine lasă impresia unui animal care se ghemuieşte, înainte de a sări asupra prăzii : „un soi de crispare, de forţă încordată, de aş-, teptare. Imaginea ridicolă a animalului ghemuit, gata să sară, îl obseda."[142] Alianţele lui Garine nu trebuiesc deci luate ca opţiuni politice, ci drept expresii ale unei atroce „nevoi de putere", nevoie care însă, la Malraux, nu înseamnă decît o exacerbare a conştiinţei de sine ; din punctul acesta de vedere, există mult mai numeroase şi mai importante afinităţi între erou şi adversarii săi — administraţia şi armata britanică —, decît între erou şi aliaţii săi - - muncitorimea din Canton. Afinitatea aceasta are
«fii spună cuvîntul, în cele din urmă ; Garine îşi măr-^{s}$_{ur}$iseşte intenţia de a trece la inamic : „în Anglia. Acum
tiu ce înseamnă imperiul. O violenţă îndîrjită, constantă. *A* conduce. A determina. A constrînge. Asta-i viaţa."[143] *jir* fi ° greşală să se creadă că totalitarismului asiatic i-ar fi străine stările de conştiinţă ; dimpotrivă, după $_c$um am încercat să arătăm, şi omul asiat rîvneşte la o exacerbare a conştiinţei, decît că, în cazul său, este vorba j$_e$ o conştiinţă de sine a existenţei în general. Omul occidental îşi făureşte în schimb şi îşi consolidează mereu o conştiinţă de sine ca individualitate ; astfel încît demersul celui dintîi se apropie mai mult de o categorie a femininului", în vreme ce omul occidental se înscrie într-o tipologie a „virilităţii", a cărei supremă expresie o reprezintă „forţa".
Iată însă că tipul „cuceritorului" înregistrează, la Malraux, o variantă nouă ; imperativul conştiinţei nu se mai referă, acum, la un principiu al „sinelui", ci la un principiu al spiritului uman în general, la un principiu al comunităţii. Evoluţia aceasta frizează pe alocuri apostazia ; astfel, dacă mitul „cuceritorului" („cel dintîi mare mit al lui Malraux este mitul cuceritorului"[144] — spune Emmanuel Mounier), al unui cuceritor 'ce se afirmă mai cu seamă prin opoziţie, presupunea ca valoare fundamentală a sa separarea din comunitate, cuceritorul ce îşi ia ca principiu spiritul uman în generalitatea lui, conştiinţa de sine a omenirii ca specie, rîvneşte, dimpotrivă, nu la separare şi opoziţie, ci rîvneşte mai presus de orice tocmai la „fraternitatea" umană. Meritul lui Emmanuel Mounier constă în a fi dovedit că aceste două modele umane nu se succed de fapt, în opera lui Malraux, ci coexistă încă de la începuturi ; *„Les Conquerants* şi *La Voie Royale* vorbeau mai cu .seamă de aventură, de energie, de intensitate. Dar dacă termenul de demnitate, pe care îl întîlnim de zece ori în *La Condition humaine,* nu apare încă aici în mod explicit, s-a uitat că ideea este otuşi prezentă şi vie încă de la început, nu la Garine, la camarazii de la bază, militanţi şi terorişti, precursori i oamenilor din *UEspoir."*[us] Şi aşa şi este ; iar exemplul [J]l mai frapant şi mai convingător îl oferă *La Voie Royale;* [nu] este, oare, însăşi expediţia din junglă a lui Perken

şi a lui Claude Vannec o manifestare de fraternitate $_s$; de solidaritate cu străvechii făuritori de civilizaţie umană a căror operă natura haotică ameninţă să o exproprieze ? Şi nu este, oare, acesta, un gest tipic de luare în posel 1 siune a ceea ce este al său, gest care — după cum ai* ' văzut — tine de esenţa însăşi a „cuceritorului" ? Nu nu, mai că idealul „fraternităţii" figurează deja în *La* VOi$_e$ *Royale,* şi încă într-un registru superior al naraţiunii, dar fraternitatea se înscrie în chip vădit şi organic unei feno, menologii a „cuceritorului". Idealul fraternităţii apare \ dealtfel, şi într-un registru oarecum episodic al naraţi- \ unii, în aventura

celor doi protagonişti în ţinutul „moilor" i sălbatici ; aici, ei au să-1 întîlnească pe Grabot — un personaj altădată de o excepţională temeritate — adus însă de moi în situaţia de rob, supus la torturi, cu ochii scoşi, complet abrutizat, înhămat la o muncă de vită. Iniţiativa nebunească a celor doi — iniţiativă cu consecinţe nefaste pentru Perken — nu apare şi ea, oare. ca un gest de fraternitate şi solidaritate umană ? Şi, iarăşi, nu conţine, oare, gestul lor, înţelesul unei re-cuceriri, al unei re-intrări în posesie, al unei reîntregiri de proprietate ? Şi, oare, vremelnicul posesor care e alungat nu se confundă, în principiul său, cu adversaTul dînTotP"! deauna al „cuceritorului", adică cu o putere redutabilă de regresiune, de disoluţie, de reducere la inferior, de destrămare a ceea ce este evoluat şi complex, de involuţie la ceea ce este simplu şi omogen ? Hotărît lucru, ambele ! modele cu care operează A. Malraux (singuratecul şi solidarul) se subsumează în egală măsură unui tip al „cuceritorului".

•

După Franz Kafka şi după Andre Malraux, mitul „cuceritorului" a fost preluat şi de Alb_ert Camus ; faţă de „cuceritorul" lui Kafka, „cuceritorul" lui Camus are, drept element comun, aceeaşi aspiraţie de a salva integritatea fiinţei şi de a o consolida, opunînd-o lumii, î[n] care scriitorul vede mai curînd un principiu de disoluţie şi regresiune. Din punctul acesta de vedere, „cuceritorul prin excelenţă ar fi, la Albert Camus, creatorul de aftă, scriitorul; oricărei creaţii umane îi este proprie — [va]
nune scriitorul, în *L'Homme Revolte* (1951) o „cerinţă a pitâţii", „une exigence d'unite."[146]. Ceea ce — în per-oectivă metafizică — nu înseamnă decît a extinde cît mai îult hotarele umanului, a smulge lumii teritorii cît mai "aste, adică a avea un -temperament tipic de „cuceritor" ; oCmai de aceeaf"ărta — crede Albert Camus — se abate e la ţelurile ei, atunci cînd îşi propune doar o „imitaţie" a naturii, arta devine cucerire numai dacă îşi ia drept »1 o „stilizare" a naturii. Aşa se şi explică, dealtfel, interesul modernilor pentru arta primitivă; ei nu caută prOpriu-zis altceva, decît performanţe superioare de stilizare : „Probabil ca acesta să fie motivul pentru care epocile nebune după unitate, cum este şi a noastră, se orientează către artele primitive, unde stilizarea este mai intensă, iar unitatea mai provocatoare. Stilizarea cea mai puternică se află întotdeauna la începutul şi la sfîrşitul epocilor artistice.""[7] Universul estetic rămîne, ce e drept, un univers pur imaginar, pur compensativ, dar unul cu nimic mai puţin real decît cel existent.
în sfera artei, specia literară care înfăptuieşte în chip superlativ idealul constituirii fiinţei ca unitate indestructibilă, idealul acesta de fapt apollinic, este romanul : „Ce este în fond romanul, decît acel univers în care acţiunea îşi găseşte tiparul, unde cuvintele de la sfîrşit sînt rostite, fiinţele livrate fiinţelor, unde întreaga viaţă împrumută faţa destinului ?""[8] Legea fundamentală a romanului trebuie deci să fie legea — mai curînd clasică, decît realista"— a împlinirii, a încheiatului, a deplinului : „Eroii au limbajul flostru, slăbiciunile noastre, tăriile noastre. Universul lor nu este nici mai frumos, nici mai edificator decît al nostru. Dar ei, cel puţin, merg pînă la capătul destinului lor şi nu există eroi mai tulburători decît aceia care ating extremitatea pasiunilor lor, Kiril-lov şi Stavroghin, M-me Graslin, Julien Sorel sau prinţul de Cleve. Aici măsura lor o întrece pe a noastră, fiindcă îi desăvîrşesc ceea ce noi nu încheiem niciodată."[149]
Spiritul de cucerire se vădeşte îndeosebi în tendinţa
[e] a extinde cît mai mult „obiectul" artei, pînă la a-1
[J]ntifica, finalmente, cu lumea însăşi în întregul ei ; din
'cuceritor", omul se transformă de fapt, atunci, în „sta-

pîn", în „demiurg" : „Obiectul artei, în ciuda regretelOr pastişorilor, s-a deplasat de la psihologie la condiţia umană. Cînd patima timpului pune în discuţie lumea însăşi" creaţia îşi propune să pună stăpînire pe destin în întregii său. Dar, în acelaşi timp, ea păstrează dinaintea totalităţii, postulatul unităţii."[150] Ipostaza de demiurg ne trimite însă către o fază ulterioară a aventurii metafizice fază de

care ne vom ocupa într-un alt paragraf.
Dar „cuceritorul" lui Camus prezintă trăsături comun$_e$ \ nu numai cu personajul kafkian, ci şi cu cel al lui Andre \ Malraux ; în *UHomme Revolte,* Albert Camus descrie şj) examinează reacţia de împotrivire şi de opoziţie a spiri. tului uman, reacţie pe care el o subsumează categoriei mult mai largi, a „revoltei". în cadrul acestei reacţii de împotrivire, spiritul se ridică întru apărarea a tot ceea ce este al său, spiritul îşi totalizează bunurile, şi le asumă — ceea ce evocă o atitudine de „cuceritor" ; dar posesiunile spiritului se vădesc a fi extrem de întinse, ele îmbrăţişează întreaga sferă a umanităţii, comunitatea umană, ele se întemeiază deci pe un concept al fraternităţii, al solidarităţii umane. „Să remarcăm apoi că revolta nu se naşte numai şi numai la cel oprimat, ci ea poate de asemenea să se nască la spectacolul opresiunii, \ a cărui victimă să fie un altul. Se produce deci în acest caz o identificare cu un alt individ. Şi trebuie să precizăm că nu e vorba de o identificare psihologică, subterfugiu prin care individul îşi închipuie că el ar fi în locul celui ofensat. Se întîmplă dimpotrivă să nu suporţi, adusă altuia, o ofensă pe care tu să o fi îndurat fără revoltă (...) în revoltă, omul se depăşeşte pe sine în altul şi, din acest punct de vedere, solidaritatea umană este metafizică.[1"51]
Prin formularea acestui principiu, al „solidarităţii umane", se schiţează de fapt o anume evoluţie spirituală a scriitorului, întrucît în operele din prima epocă (în special în *La Mort heureuse),* spiritul nu-şi revendica — drept bun al său — decît propria fericire, o fericire perfect indiferentă faţă de soarta celorlalţi oameni, faţă de semeni; de la o conştiinţă a unicităţii sale, spiritul se înalţă aşa' dar — în epoca de maturitate a lui Albert Camus (î[n] epoca eseului *UHomme Revolte* şi a romanului *La Peste)*

j$_a$ o conştiinţă colectivă. Succesiunea acestor etape T j-jtudini, între care oscilează, după cum am văzut, şi ^ dre Malraux, este pusă în evidenţă chiar de Albert ,^$_{IUS}$; „In experienţa absurdă, suferinţa este individu-Incepînd cu mişcarea de revoltă, ea primeşte o con-[a]$_{tiin}$ţă de sine colectivă, ea este aventura tuturor."[152] In |$_{fl}$ *peste* poate fi întîlnit dealtfel un personaj — ziaris-1 Raymond Rambert — chemat să întruchipeze şi să i-ăiască exact evoluţia pe care a suferit-o şi scriitorul ; . momentul în care ciuma îl surprinde în Oran, Rambert 'si închipuie că pe el, un străin, un francez, un parizian $_{ven}$it aici în mod întîmplător, soarta oraşului nu îl priveşte şi nu îl implică, cerînd cu insistenţă să fie lăsat $_s$ă plece : „Cum avea recomandări (în meseria lui, ai înlesniri), putuse să ajungă la directorul cabinetului pre-fectorial şi îi spusese că nu avea nici o legătură cu Ora-nul, că nu era treaba lui să rămînă aici, că se afla aici accidental, şi că era drept să i se dea voie să plece, chiar dacă, odată plecat, trebuia să fie supus unei carantine."[153] Şi Rambert va rămîne cu desăvîrşire insensibil la argumentele de ordin umanitar ce i se aduc împotrivă, pentru a-1 convinge să ia parte la această istorie colectivă ; eroul a ales deja, în sensul că el nu aşează nimic mai presus de propria sa fericire (la Paris îl aşteaptă o femeie pe care o iubeşte şi cu care se înţelege, o soţie, cu toate că doar o soţie a altuia). Intr-o discuţie, Rieux va defini cu multă exactitate poziţia lui Rambert : „Rieux dădu din cap cu gestul său obişnuit şi zise că asta era treaba lui Rambert, că acesta din urmă alesese fericirea şi că el, Rieux, n-avea argumente pe care să i le opună. Se simţea incapabil să judece ce era bine sau ce era rău în această istorie?'[154] Pe măsură însă ce face mai îndeaproape cunoştinţă cu ciuma, pe măsură ce sălbăticia flagelului sporeşte, ziaristul Rambert ajunge să înţeleagă it de mult este el însuşi implicat în această istorie, cît [e] mult îl priveşte ea, şi nu numai pe sine, ci orice fiinţă [u]mană, comunitatea oamenilor ; astfel încît, chiar atunci [n]d perspectiva unei evadări din Oran începuse să se [n]tureze, eroul îşi schimbă gîndul şi rămîne în oraş. Ră-[m]me din pură solidaritate umană.

OMUL-ZEU
Mitul „cuceritorului" nu face decît să pregătească $_s$j să asigure premisele pentru pasul următor pe care spj, ritul uman era chemat să-1 încerce, acela al unei deplj^. emancipări metafizice şi ai unei investiri a fiinţei uman$_e$ însăşi cu atribute demiurgice ; în virtutea unei tradiţii adînc statornicite, critica asociază acest moment revo. luţionar de numele lui Friedrich Nietzsche. Nu este mai puţin adevărat însă că Nietzsche încoronează doar şj fructifică anumite tendinţe şi căutări ale gîndirii euro-pene posthegeliene ; dintre precursorii lui Nietzsche, cel mai interesant şi nîai cutezător pare să fi fost Max Ştir-ner, pe adevăratul său nume Johann Caspar Schmidt (1806—1856). Încă de la primele sale scrieri, Stimei- se raliază cu hotarîre stîngii hegeliene, o aripă disidentă în fond, prin convingerile sale profund ateiste ; astfel, într-un opuscul din 1342, intitulat *Situaţia penibilă a bisericii şi celebrarea creştină a duminecii,* Stirner este de părere că veacul nu mai pretinde devoţiune, ci raţionalitate, „un spirit viril şi emancipat, iar nu un spirit infantil pus sub tutelă ; un entuziasm pentru lumea mereu prezentă a voinţei

şi a acţiunii, iar nu devotamentul orb pentru un dincolo."[155] înaintea lui Feuerbach (a cărui scriere, *Esenţa creştinismului,* va apare în 1843), înaintea, cu atît mai mult, a lui Nietzsche, Stirner pune în circulaţie sloganul fundamental al vremurilor moderne ^.Dumnezeu a jmurit !". Acţiunea pe care o iniţiază acest gSft "ditor nu se va limita însă doar la atît; Stirner pare convins că o adevărată şi reală emancipare a spiritului uman nu are să se înfăptuiască decît extinzînd operaţia de demolare şi asupra altor idoli, născuţi din slăbiciunea umană, spre a înlocui divinitatea ucisă : idolii obştei. Stirner distinge astfel o vastă mulţime umană, care s-a lăsat subjugată de anumite „idei fixe" : „Din a doua categorie împarte toţi acei care s-au lăsat subjugaţi de o idee fixă. *Unicul şi proprietatea lui* (1844) — cea mai importanta dintre scrierile lui Max Stirner — va fi consacrată tocmai unei analize, extrem de corozive, a unei astfel de „id[el] fixe", a unui astfel de idol : ideea unei esenţe uman[e] [ra]individuale, a unei esenţe umane comune. Acuzaţia , a fi plăsmuit acest nou idol este aruncată de Stirner upi[a] *u* Feuerbach, care — în *Esenţa creştinismului* —
listingea (pe linie hegeliană totuşi) între o latură a sin-jularitaţii („Eul") şi o latură a universalităţii spiritului
ijnan, cea din urmă constituind componenta superioară, chemată să şi-o subordoneze pe cea dintîi : „După Feuerbach, omul se deosebeşte de animal prin conştiinţa pe care o dobîndeşte despre propria sa specie, despre esenţa sa."[157] Atacul lui Stirner împotriva lui Feuerbach constă
3 respingerea de *plano* a ideii unei esenţe umane universale, pe care el o socoteşte pură ficţiune, o plăsmuire lipsita de orice realitate, o fantasmă ateistă, e adevărat, dar care, aidoma celei religioase, nu face decît să îngrădească libertatea insului şi să-i menţină aservirea : „Stirner nu acceptă concluzia. în opoziţie cu Feuerbach, Omul, adică esenţa umană, nu i se pare că ar fi imanentă eu-lui. Dacă Dumnezeu nu îl mai sufocă, ce e drept, pe om, ideea de specie începe în schimb să absoarbă de acum Înainte individualitatea."[1"3] Sfărîmînd acest idol, Stirner îşi imaginează să-1 fi aşezat, în sfîrşit, pe om, faţă în faţă doar cu sine însuşi, cu propria libertate : „Pe tine şi propria ta esenţă ie îndrăgesc, fiindcă esenţa ta nu este o esenţă superioară şi mai generală decît tine însuţi, ea este unică întocmai ca tine, pentru că este tu însuţi."[159]
Tezele stirneriene şi-au găsit un teren prielnic şi neaşteptat de primitor la Dostoievski, a cărui operă se află, cel puţin pe una din laturile ei, sub semnul marilor emancipări metafizice, precum şi al demolării idolilor; Ion Ianoşi a arătat, dealtminteri, cît de puternice sînt aceste reflexe, mai cu seamă în romanul *Umiliţi şi obidiţi* (1861): „Valkovski este stirnerian fără s-o ştie."[160] Dar o amploare cu adevărat impresionantă au să dobîndească iceste analogii cu poziţia lui Max Stirner de-abia în romanul *Crimă şi pedeapsă* (1866) ; eroul cărţii, studentul . ^odion Raskolnikov, săvîrşeşte, după cum se ştie, o crimă. ifiorătoare, el o ucide pe bătrina cămătăreasă Aliona Ivanovna şi — forţat de împrejurări — şi pe sora acesteia, Lizaveta Ivanovna. Prin fapta sa, Raskolnikov nu vrea să demonstreze dealtminteri altceva, decît că este un-spirit
[oe]r, un spirit asupra căruia prejudecăţile nu mai au nici

0 putere, opreliştea de a ridica viaţa unui semen f deci socotită de erou doar o prejudecată ; în discuţiile
cu Sonia Marmeladova, Raskolnikov insistă, dealtfel, toc mai asupra acestui aspect : el n-a făcut decît să adun» suficientă tărie lăuntrică pentru a da la o parte nişte „pj[e]^ dici absurde", să-şi înfrîngă o şovăială nemotivată dina, intea lor : „Mi-a venit atunci în minte o idee, pentru p[r]^ jna oară în viaţa mea, o idee pe care n-o mai întîlnisem niciodată la nimeni înainte ! La nimeni ! Din ziua cinci mi-am dat seama de acest adevăr, limpede ca lumina zilei, m-am mirat cum nu îndrăznesc oamenii să treacă peste unele piedici absurde, să le apuce pur şi simplu d[e] coadă şi să le dea deoparte.""[1] Raskolnikov pare convins că această crimă a lui este legitimată de raţiune, ceea ce lui îi este îndeajuns ; orice obiecţie o va pune de îndată pe seama unor prejudecăţi, a unor poncife colective, aşa cum şi face, în discuţia lui cu Dunea : „Crima ? Care crimă ? tresări el, cuprins deodată de mînie. Am ucis un păduche scîrbos, răufăcător, o bătrînă cămătăreasă, de care nimeni nu avea nevoie, pe care dacă o ucizi ar trebui să ţi se ierte patruzeci de păcate ; baba aceea, care sugea vlaga din oamenii sărmani, şi asta înseamnă crimă ?"[162]
Dar, ca orice „prejudecată", ca orice „idol" al obştei, şi aceasta continuă să provoace, în sufletul personajului, reflexe ale unui vechi respect; tocmai de aceea, crima
1 se va înfăţişa întîi de toate lui însuşi ca un act de riscantă cutezanţă, de mare temeritate : „Atunci,

Sonia^ am înţeles urmă el, exaltat, că puterea nu se dă decît şce-
-ixrta~~câre îndrăzneşte să se aplece si s-o ridice. Asta este —tffiul : e de ajuns să cutezi ! (...) Şi eu... eu am vrut *să cutez,* şi am **ucis... n-ăm** vrut decît să cutez, Sonia, *=€5X5-1* "cauza."[163] Uneori, propria cutezanţă îl aruncă pe Raskolnikov pe culmi ale exaltării, făcîndu-1 să se simtă cu mult mai presus de semenii lui, marcaţi de o vocaţie a cuminţeniei şi a respectului de turmă : „Totul, totul e în mîinile omului şi el lasă totul să-i scape numai şi numai din pricina laşităţii... asta este o axiomă... Sînt curios să ştiu : de ce anume se tem mai tare oamenii ? Să facă un pas nou, să rostească un cuvînt nou, nemai-rostit, de asta se tem ei mai tare !..."[164] Disocierea între oamenii „cutezători", pe de o parte, şi mulţimea „ascul-

stoare", înrobită unor idoli sau unor prejudecăţi colec-, pe de altă parte, revine şi în articolul despre -'mă, P^e care^ Raskolnikov îl publicase în *Cuvîntul pe-jdic,* Şi ^m care au^torul încă mai nutrea convingerea i li ditîi ategorii; ceea ce iar defini

jdic, Şi ^m care au^torul încă mai nutrea convingerea i ar aparţine celei dintîi categorii; ceea ce i-ar defini e eroii de prim plan ai umanităţii, pe supra-oameni, ar

j?.__după opinia autorului — nepăsarea, neîmpărtăşirea

espectului comun pentru legile convenţionale : „Oamenii fac parte din cea de a doua — calcă legile sau sînt i fi l ă l l t

c parte din cea de a dou g

nclinaţi, prin firea lor, să le calce. Crimele acestor oameni sînt, fireşte, relative şi de diferite grade ; cei mai mulţi cer, sub diverse forme, distrugerea lucrurilor de azi în numele binelui de mîine. Şi dacă un astfel de om, pentru ideea lui, ar trebui să verse sînge, să treacă peste cadavre, conştiinţa lui, după părerea mea, ar trebui să-i poată permite s-o facă."[165] Ceilalţi, oamenii de rînd, spiritele gregare, cei care nu se pot scutura de prestigiul unor idoli, „sînt prin firea lor conservatori, cumpătaţi, trăiesc în ascultare şi le place să se supună"[166]. După cum am mai arătat, Raskolnikov se înscrie cu uşurinţă în categoria celor dintîi, în rîndul „cutezătorilor", dar nu fără a avea de înnăbusit anumite reflexe de respect; uneori, acestea din urmă se ridică din nou la suprafaţă, eroul simţindu-se brusc dezgustat de fapta pe care o pune la cale : „O, Doamne ! Ce dezgustător !... Se poate ca eu... Nu, nu, este o prostie, o absurditate ! adăugă el cu hotărîre. Cum a putut să-mi treacă prin minte o idee atît de monstruoasă ? De ce infamie sînt capabil ! Esenţialul este că e o infamie, o ticăloşie, e mîrşav, mîr-şav !..."[167] Pînă la urmă, se va dovedi că piedicile lăuntrice sînt cu mult mai puternice decît crezuse Raskolnikov, că — deşi a cutezat să săvîrşească fapta — sufletul

i rămăsese mai departe pătruns de respect şi pietate ; eroul se va acuza, în consecinţă, plin de dispreţ pentru ^sine, că a vroit să se înalţe mai presus decît îi era măsura, lucru pe care Svidrigailov îl înţelege cu exactitate : »A. fost la mijloc şi o teorie a lui proprie — o teorie lupă care oamenii se împart, vedeţi dumneavoastră, în material uman, adică oameni de rînd, şi în oameni deo-

^ebiţi, adică oameni cărora le este permis orice, care Pun esenţa lor superioară nu se supun legilor, ci dim-

potrivă ei făuresc aceste legi pentru ceilalţi (...) Mi pare că şi-a închipuit că este un om genial — adică^S6 fost sigur de acest lucru un timp. A suferit grozav ' mai suferă şi acum la gîndul că a ştiut să făurească ^ teorie, dar n-a fost în stare să treacă limita fără să ste° pe gînduri şi că, deci, nu este un om genial."[168] Dinco]^9 •de prezumţiile sale, Raskolnikov rămîne aşadar un i~n~° incapabil să se smulgă mulţimii, să se sustragă menta^S lităţii colective şi unei morale sociale.

Dar aceasta trebuie luată mai curînd ca perspectivă a personajului asupra lui însuşi, o perspectivă faţă c}e care perspectiva autorului se disociază în mod net pentru Dostoievski, legile morale ale colectivităţii n^ ' pot fi socotite doar nişte prejudecăţi, ele nu pot apărea ca simple abstracţiuni lipsite, pentru personaj, de orice realitate. Cu un cuvînt, aceste legi nu îi sînt în fond exterioare eroului, exterioare eului său individual, ci apar totodată şi ca legi lăuntrice, ca trăiri inerente propriei sale conştiinţe. Vina lui Raskolnikov constă, de aceea, tocmai în a nu fi ştiut să asculte glasul propriei conştiinţe, într-o necunoaştere deci a lui de sine însuşi; dacă Raskolnikov s-ar fi înţeles mai devreme pe sine — sugerează Dostoievski — eroul nu ar mai fi pornit l pe un drum, pe care nici nu avea ce căuta. Această di- 1 sociere între perspectiva personajului şi perspectiva naratorului ne şi împiedică, de fapt, să acceptăm teza cercetătorului sovietic Mihail Bahtin, conform căreia romanul dostoievskian s-ar remarca printr-o construcţie „polifonică", prin constituirea a mai multor „voci" umane independente : „El este clădit nu ca întregul unei singure conştiinţe, ci ca un întreg rezultat din interacţiunea mai multor conştiinţe, fără ca vreuna ajintre ele să devină în cele din urmă obiectul alteia (...); romanul dostoievskian este construit în aşa fel încît opoziţia din dialog să rămînă insolubilă."[169] Or, după cum am văzut, „vocea" lui Raskolnikov, din romanul

Crimă şi pedeapsă nu posedă cîtuşi de puţin un statut de independenţă; ei îi este supraordonată, fără putinţă de îndoială, o optică a autorului, un autor care cunoaşte şi înţelege personajul mult mai bine decît izbuteşte acesta să o facă, ştiinţa autorului întrece conştiinţa de sine a persona-

Universul dostoievskian are, prin aceasta, o uni-U'de perspectivă care, deşi e mai greu de sesizat, nu 'ţe mai puţin reală.

f Din aceeaşi familie da spirite cu Raskolnikov face oarecum şi Stavroghin, din romanul *Demonii* ; propriu-zis, Stavroghin merge chiar mai departe Raskolnikov. Avem de-a face, şi aici, cu aceeaşi d
i idli d
\li Ra ş
ntă a spiritului de a nu mai avea idoli, de a nu se V°!i simţi legat de nimic, dar — de data aceasta — nu este vorba de idolii colectivi, de idolii mulţimii, ci [1] idoli ai „eului" individual însuşi. Eroul încearcă să-şi ucerească o anume detaşare, să se înalţe mai presus propria vanitate, să nu cedeze şi să nu se lase im-m-esionat de suferinţele acesteia, să devină deci un su-tare", să-şi cultive deci însuşirile superioare ale iui" Libertatea va apărea, de data aceasta, ca_ putere 3 a se domina pe sine, de a se înălţa aşadar chiar mai presus de „eul" individual ; două sînt, în general, situaţiile în care Stavroghin reuşeşte să-şi cucerească, în felul acesta, libertatea. Prima situaţie este legată de mărturisirea publică a căsătoriei sale cu Măria Timo-feevna, o mărturisire pe care multă vreme nu avusese curajul să o facă, întrucît mîndria personajului s-ar fi simţit lezată; dar, pînă la urmă, eroul izbuteşte să-şi nesocotească propria sensibilitate : „în primul rînd păru cu totul ciudat că el nu se arătă deloc surprins şi o ascultă pe Liza cu cea mai calmă atenţie. Nici urmă de zăpăceală sau de mînie nu se observă pe chipul lui. Simplu, ferm, ba şi cu un aer foarte prevenitor, el răspunse la această întrebare fatală : — într-adevăr, am nefericirea să fiu rudă cu acest om. Sînt soţul surorii sale, născută Lebeadkina, de mai bine de cinci ani."[170] Libertatea îmbracă aici aparenţele unui anume eroism moral; cea de a doua situaţie pune şi mai limpede în lumină mecanismul acestei libertăţi : eroul nu se mai lasă subjugat de teamă pentru sine, el îi mărturiseşte Lizei faptul că fusese părtaş la o crimă. De proporţiile liberării sale se înspăimîntă, cel dintîi, Piotr Verho-Venski : „Aşa va să zică ? Aşa va să zică ? Dumneata a să zică nu te temi de nimic, se năpusti el asupra lui

Stavroghin, cuprins de o furie nebună, împroşcînd spume la gură cuvinte ce aproape nu se înţelegeau^

Spre deosebire de Raskolnikov deci, Stavroghin trebuie să-şi cucerească libertatea, printr-o opoziţie ^
ce
personaje de care ne-am ocupat pînă acum, lui ivan îi este proprie voinţa de exaltare a indivi-ătii, exacerbarea „Unicului" stirnerian. Ivan izbu-
tip stirnerian, faţă de formele şi structurile sociale
te însă - - chiar mai mult decît Stavroghin - - să că şi să dezvolte formele acestei afirmări
al,
vieţii, ci — mai curînd — printr-o luptă cu sine însusj ceea ce pare, la prima vedere, chiar contrar tezelor v' Stirner. Dar numai în aparenţă ; libertatea lui Stavroghj' rămîne, în esenţă, o libertate a voinţei sale, o exaltare, nemaiîntîlnită a propriei puteri, o escaladare a forţei şi \ deci, o apoteoză a individualităţii umane. Decît că această nouă tărie apare ca o transcendere de fapt a unui „eg0. ism" inferior ; se poate spune prin urmare că Stavroghj nu face decît să aducă unele perfecţionări punctului de vedere stirnerian, să-i confere o formulare superioară însă, aşa cum am mai spus, principala defecţiune a unei astfel de libertăţi constă, pentru Dostoievski, în faptul că ea nu îşi reprezintă conştiinţa ca pe o voce interioară că ignoră această voce şi şi-o ascunde ei însăşi ; autorul' scoate însă în evidenţă faptul că libertatea singură nu-i poate fi eroului o călăuză, nu-i poate arăta drumul, nu-i poate îndrepta paşii. Pe culmile puterii (fiindcă libertatea i se impune eroului ca o treaptă a puterii, a tărieil sale), Stavroghin i se plînge Dariei Pavlovna, într-o scrisoare, că nu mai ştie care i-ar fi „calea" : „Mi-am încercat peste tot forţele. M-ai sfătuit s-o fac pentru «a mă cunoaşte pe mine însumi». încercările făcute asupra mea însumi şi cele cu caracter de demonstraţie faţă de alţii dovedeau, ca şi altădată în cursul vieţii mele, că această forţă este nelimitată. Sub ochii dumitale am suportat palma dată de fratele dumitale ; mi-am recunoscut căsătoria în mod public. Dar ce să fac cu această forţă, n-am întrezărit niciodată şi nicăieri o cale, nu văd nici acum, cu toate încurajările şi cu toată aprobarea dumitale din Elveţia, în care eram încreză--^ tor."[172] Hotărît lucru, Dostoievski priveşte cu neîncredere /N şi severitate orice aventură umană de la care este exclusă conştiinţa.

Dar cel mai interesant şi cel mai complex dintre marii răzvrătiţi ai lui Dostoievski rămîne totuşi Ivan Karamazov, din romanul *Fraţii Karamazov* (1880) ; ca

bogăţească şi să dezvolte formele acestei afirmări, ingî'nd"[0] cît mai departe faţă de formula inferioară, Cimentară, a „egoismului". Libertatea, şi .puterea se [lU]finesc, în cazul său, ca autentic eroism al spiritului, .jjfopoziţle cu laşitatea Tundămentală a oricărei făp-
1U

ţ ş
măsura în care orice făptură este însufleţită mai
în
[U]-esus de orice de voinţa de a trăi, şi detestă, în con-cinţă, tot ceea ce contrariază această sete a ei de viaţă, estă aşadar să problematizeze, şi încearcă din toate uterile să evite sau să eludeze sau să fugă de o ase-enea obligativitate. Cei îmbătaţi însă de gustul liberaţii lor preferă soluţia eroică; prin aceasta, ei ajung 'fapt să piardă orice asemănare umană, să dobîndească jchimb o asemănare cu zeii. Prin Ivan se va produce aşadar o redimensionare a personajului în perspectivă xclusiv eroică, fiinţa umană dobîndind astfel aparenţe zeu. In poemul său *Marele Inchizitor,* Ivan susţine de pildă — prin intermediul bătrînului prelat — că libertatea nu se lasă cucerită decît de o foarte restrînsă elită umană, de nişte inşi înzestraţi de fapt cu însuşiri cu totul excepţionale, cu un cuvînt, de nişte adevăraţi eroi, pe măsura zeilor mai mult, decît pe aceea a oamenilor : „Marele Tău prooroc, în viziunea lui alegorică, spune că i s-au arătat în faţa ochilor toţi cei care au luat parte la prima înviere şi că erau cîte douăsprezece mii cu totul de fiecare seminţie. Ca să fie atît de puţini, înseamnă că nici ei n-au fost oameni ca toţi ceilalţi, ci zei."'[73] Marea mulţime a oamenilor însă se remarcă tocmai jprin carenţa absolută a unei vocaţii eroice ; cei mai mulţi nu sînt în stare să ridice poveri şi urăsc din toate Puterile tot ceea ce ar ameninţa să le întrerupă sau să tulbure cursul tihnit al vieţii, tot ceea ce i-ar smulge i liniştea şi lipsa de frămîntare atît de necesare tra-[lu]l[u]i, tot ceea ce ar putea să-i pună în alt fel de rapor-tori cu viaţa. Reacţia lor cea mai caracteristică o va **•tttui** prin urmare ostilitatea faţă de spirit, transferul
;
[s]Pirit asupra altora : „Adevăr grăiesc către Tine că /
86
87
sufletul omului nu cunoaşte altă grijă mai chinuit$_{Oa}$ decît aceea de a găsi cui să-i încredinţeze mai degrJj harul libertăţii cu care această nefericită făptură naşte pe lume (.. .) In loc să cauţi a pune stăpînire $_{as}$ pifă oamenilor, în numele libertăţii, Tu Te-ai strad să-i desfăşori cît mai larg fruntariile ! Ai uitat, se ve că omul preferă liniştea şi chiar moartea"'libertăţii"} a alege singur între bine şi rău,! Fiindcă nu există $_{(;ev}$* mafădemenitor pentru el decît libertatea conştiinţei, (j$_a$ în acelaşi timp nu există ceva maj^ cumplit."[17]* Tocmii întrucît libertatea presupune o renunţare la tihna exj3| tentei, cei care şi-au ales libertatea drept crez apar. $_{CUft}$ I spuneam, într-o lumină eroică, încoronaţi cu o aureolă] de martiri (sau de zei, ceea ce este acelaşi lucru) $_:$ *Q*^\ să fie atît de puţini, înseamnă că nici ei n-au fost oameni ca toţi ceilalţi, ci zei. Căci au aflat în ei destulă putere ca să poarte crucea şi să vieţuiască zeci de ani în pustiu, flămînzi şi goi, hrănindu-se cu ierburi crude şi rădăcini ; Te poţi mîndri, fireşte, cu aceste odrasle ale libertăţii, ale dragostei liber dăruite, cu sublima lor jertfă săvîrşită de bunăvoie."[175] Spre deosebire de Ras-kolnikov sau de Stavroghin, excepţionalul personaj al lui Ivan („Marele Inchizitor") nu separă conştiinţa dini conceptul libertăţii, ci prezintă facultatea de a alege,V facultatea de opţiune ca pe o ultimă şi supremă încer-l care ce se dă individualităţii, în vederea unei maxime î intensificări a puterilor sale, întru o şi mai înaltă afir-j mare de sine ; că nu este vorba decît de o dorinţă de I exaltare a propriei forţe reiese şi din repeziciunea cu care personajul întrezăreşte o nouă încercare, şi mai dură, a puterilor. El nu se mulţumeşte să-şi poarte povara conştiinţei proprii, ci se oferă să se încarce şi cu poverile celorlalţi, ale celor mulţi şi slabi. De-abia acum personajul se transformă cu adevărat într-un Dumnezeu, atingînd de fapt limita maximă, absolutul : „Cele mai chinuitoare secrete ce le apasă conştiinţa ei vor veni sâ ni le mărturisească nouă, dezvăluindu-ne tot, absolut tot ce au pe suflet, şi noi îi vom dezlega ; iar ei vor » bucuroşi să se încreadă în cuvîntul nostru, pentru ca, bizuindu-se pe noi, vor scăpa de o grijă împovărătoare' şi de înfricoşatul chin la care îi supune în momentul de
< necesitatea de-a alege singuri şi în deplină liber-Şi astfel vor fi toţi fericiţi, milioane de făpturi [re]$_n$esti, toţi în afară de cei o sută de mii, în mîinile ' $_a$[v]$_s$e afiă destinele lor. Fiindcă numai noi, deţină-i secretului, noi singuri vom fi nefericiţi."[176] ^$_r$ fi totuşi o mare eroare să se creadă că vocea lui I $_s$_ar

contopi întru totul cu vocea personajului său, \ Marelui Inchizitor ; despre o apropiere poate fi Urba numai în acele inițiative ale lui Ivan, în care °. asemeni orgoliosului bătrîn — el își propune să tragă 7"ate consecințele din teza inexistenței lui Dumnezeu. Această postură a personajului se leagă de cunoscutul i slogan, conform căruia — dacă Dumnezeu nu există ____ atunci omului „îi este totul ""permis". Iată-i teoria, ^gusiTde Plotr Alexandrovici Mîusov, în" faimoasa „reu-iune fără rost", din chilia stareţului Zosima : „Ivan peodorovici a mai adăugat totuşi, în paranteză, că şi aici poate fi vorba de o lege a naturii şi că, dacă s-ar struge în omenire credinţa în nemurirea sufletului, ivoarele dragostei ar seca pe îoc în inima omului şi, odată cu ele, orice forţă activă care să menţină viaţa pe pămînt. Mai mult : că atunci nimic din ce se poate întîmpla n-ar mai fi imoral, că totul ar fi permis în lume, chiar şi antropofagia. Să vedeţi însă că nu s-a mulţumit cu atît : în concluzie, domnia-sa a spus că pentru orice individ, bunăoară ca mine sau ca dumneata, care nu crede nici în Dumnezeu, nici în nemurirea sufletului, legile morale ale firii ar trebui să se schimbe pe loc, şi-n locul lor să se instituie altele, cu un caracter opus celor religioase, care se vor fi perimat, şi că egoismul, în forma lui cea mai acută, ajungînd pînă la cri-roă, va trebui nu numai să fie permis, dar chiar recunoscut ca o soluţie necesară, cea mai inteligentă şi s-ar tea spune cea mai nobilă dintre toate."[177] Formulările Miusov („egoismul") fac să răsune din nou, şi cu ;ere, ecourile doctrinei stirneriene, care postula liberia ca pe o emancipare a spiritului de poncifele şi judecăţile comunităţii, ca o afirmare a eului indivi-* în detrimentul cadrelor sociale ale existenţei ; dez-'at pînă la capăt, şi în forme cu mult superioare celor
întrezărite de Stirner, „egoismul" duce aşadar la muirea „omului-zeu".
Iată însă că — spre deosebire de protagonistul muluf său — Ivan opune divinităţii, unui D îmbătrînit, nu numai un orgoliu uzurpator, nu o simplă superbie individuală, nu numai un „eu" Ca — prin treptele succesive ale libertăţii sale — îşi Cu' cereşte de fapt o nemăsurată putere, o forţă de D^ miurg, de stăpîn al lumii ; Ivan opune de asemene»; divinităţii şi o conştiinţă umană, o conştiinţă care j ştie şi îşi recunoaşte limitele şi mărginirea metafizic dar care, cu toate acestea, nu se poate şi nu îşi îngăduiţi să-şi nesocotească propria lege. întîmplarea are loc \X cursul discuţiei dintre Ivan şi fratele său, Aleoşa ; iVan] se răzvrăteşte, el nu poate să accepte lumea, aşa cum] Demiurgul a plăsmuit-o. Ivan merge pînă acolo încît g] admită că există o „raţiune" divină, care călăuzeşte to-ce există şi care se va dezvălui doar la sfîrşitul timpu-lui; dar eroul refuză totuşi să treacă cu vederea peste ceea ce conştiinţa lui îi spune, refuză să înnăbuşe glasul acesteia în sine. Ivan rămîne un răzvrătit, dar — cel puţin în cazul acesta — unul care îşi dă drept conţinut umanul, care îşi păstrează dimensiuni prin excelenţa. umane, o răzvrătire din care lipseşte orice ispită de-1 miurgică : „Cred ca un prunc nevinovat că suferinţele] se vor tămădui şi vor pieri fără urmă, că toată farsa asta penibilă a contradicţiilor umane se va spulbera ca un deplorabil miraj, ca o născocire a minţii nevolnice şi mici cît un atom, a spiritului său euclidian ; în fine,j că în clipa deznodămîntului, în momentul suprem, cînd armonia eternă se va statornici, în sfîrşit, peste tot, se va petrece, va ieşi la lumină ceva atît de extraordinar,] încît toate inimile vor dobîndi împăcarea, toate revoltei* vor fi astîmpărate, toate crimele ispăşite şi tot sîngelţ pe care l-au vărsat oamenii — răscumpărat, şi atunfl vom ajunge poate nu numai să iertăm, dar să şi găs"" o justificare pentru tot ce se întîmplă pe faţa pămînW'
lui ! Să iasă la lumină şi să se statornicească, n-are
de-
cît ! Oricum ar fi, eu nu accept — şi nici nu vreau & accept — acel ceva."[178]

Q recapitulare uimitor de exactă a „revoltei meta-. „« dostoievskiene, o vom putea afla într-un roman-fesiune al lui Giovanni Papini, *Un om sfîrşit,* roman (I-rut l[a] începutul secolului (1912) şi devenit în scurtă *]* nle carte de căpătîi pentru cîteva generaţii de tineri. *om sfîrşit* este totuşi ceva mai puţin decît un roman, e numai un personaj (autorul însuşi), dar un personaj arnploarea şi de dimensiunile unui mit. în evoluţia . ifituală a naratorului, un rol decisiv 1-a avut — între tele — Şi întîlnirea sa cu Max Stirner ; descoperirea filosofului — de care nici Dostoievski nu rămăsese străin — [a] constituit atît pentru narator, cît şi pentru Giuliano, marele său prieten, o extraordinară revelaţie prilej de înflăcărate dezbateri : „Şi-ţi aduci aminte grădiniţa pustie, în vecinătatea unor ziduri umede şi a unor ferestre mereu închise, unde pentru prima dată n discutat emoţionaţi despre Stirner şi despre divina libertate a eului ?"[179] în alt loc, autorul mărturiseşte că Max Stirner a însemnat, la un moment dat, pentru el, singurul şi supremul său maestru : „L-am întîlnit pe Max Stirner atunci, şi

mi s-a părut că am găsit, în sfîrşit, singurul maestru de care nu m-aş fi putut lipsi. De la solipsismul cunoaşterii am trecut la solipsismul moral. N-a mai existat alt Dumnezeu pentru mine decît eu însumi. Mi-am imaginat o egologie — am stîrpit în mine sentimentele de familie, legăturile patriotice, ultimele reţineri ale obişnuinţei burgheze de purtare corectă."[180] Din această exaltată admiraţie pentru Stirner, pentru doctrina „egoismului" şi a liberei afirmări a dividualităţii avea să se nască, ceva mai tîrziu, şi proiectul unei publicaţii (intitulată grăitor *Iconoclastul,* în-tr-una din variante), care şi-ar fi propus demolarea tu-r poncifelor sociale, sub apăsarea şi presiunea cărora mdividualitatea era ameninţată să se sufoce : „Cînd spiritele noastre animate de un liberalism cu orice preţ s-au făcut mai clocotitoare, am început să vorbim de un *- ziar, care ar fi fost în special un ziar de atac şi ne- ofensivă asupra miturilor, teoriilor, credinţelor oamenilor : *Iconoclastul"*™.

9.1

Ca şi Dostoievski însă, şi Papini a simţit, la un Qr mit punct al aventurii sale spirituale, că formula <e lll~ ismului" stirnerian are totuşi un caracter destul H rudimentar şi că există căi şi perspective superioa prin care individualitatea umană să se poată depâ6.' necontenit pe sine, să se supra-dimensioneze, sporindu ' progresiv puterea, parcurgînd deci o ascensiune f^l1 sfîrşit; evoluţia aceasta a individualităţii, preface^ fiinţei umane într-un „om-zeu", Dostoievski o întrezăris' ajutat doar de geniul său. Papini are să o descope/i ajutat de lecturile sale din Nietzsche, de princip;,! 1 nietzschean al „voinţei de putere" *(Wille zur Machn* I După cum se ştie, Nietzsche şi-a luat, ca punct de p]eJ care, în metafizica sa, teza schopenhaueriană a „voinţei de a trăi" : „Nietzsche" — subliniază W. K. Wright 1_ „acceptă în esenţă filosofia lui Schopenhauer, în trăsăturile ei idealiste şi voluntariste. Lumea este întîi df toate voinţă."[182] în cea de a doua perioadă a activităţi sale însă (1878—1882), Nietzsche aduce unele dezvoltări substanţiale acestei teze, sub influenţa în primul rînd a şcolii evoluţioniste engleze (Darwin şi Spencer), însu-şindu-şi ideea evoluţiei universale, dar (arată Wright) luînd-o totuşi într-o accepţiune personală : „Versiunea Iui Nietzsche asupra *evoluţionismului* este o probă. E^ posibil ca el să fi început să creadă în evoluţia biologică citindu-i pe Darwin şi Spencer, dar interpretarea lui e cu totul diferită de a lor, şi el se referă întotdeauna la aceştia cu dispreţ."[183] Nietzsche înţelege principiul evoluţiei universale ca o trecere de la simpla „voinţă de a trăi", la o „voinţă de putere", adică la o dezvoltare şi ia o afirmare plenară a individualităţii, în forme din ce în ce mai înalte, cu precădere în sensul unei spirituali zări : „Nietzsche" — remarcă Mircea Florian — „v dimpotrivă în voinţa de a trăi nu o repetare monotonă a aceluiaşi motiv, ci o rîvnă progresivă, o creştere neîncetată, o năzuinţă «dionisiacă» şi tragică a vieţii de a se afirma şi se întrece pe sine, de aceea la el «voinţa de viaţă» se preface în «voinţă de putere», iar pesimismul într-un patetic optimism."[184]. Astfel încît „voinţa de Pu' tere" se confundă de fapt cu o voinţă de intensifica? •

oţ nietzschean — un evoluţionism pe a

uitimă treaptă se situează „omul-zeu" — va de- 0 cneie de boltă şi pentru concepţia lui Giovanni nini- în romanul *Un om sfîrşit;* umanitatea a trecut crede autorul — prin două faze succesive de evolu-prima fază a fost aceea a animalităţii : „în primele puri, omul fusese bestie curată, fiară vegetativă."[135]. ? cea de a doua fază — care încă nu s-a încheiat - -, ' enirea s-a înălţat deasupra animalităţii pure, cuce-du-şi. în sfîrşit, umanitatea ; caracteristic pentru eastă fază este însă faptul că anumite reziduuri ale li anterioare, anumite reminiscenţe ale animalităţii,

iZe ţ ţ,

au fost încă lichidate cu totul : „Dar viaţa lui era încă total împovărată de reminiscenţe animalice ; bar-

aria persista în el sub hainele de *gentleman* şi sub cuceririle vieţii mecanice ; scopurile ultime şi comune ale vieţii erau încă ce!e ale înaintaşilor tîlhari : să mănînce

ine, să se bucure de femeile cele mai frumoase, să

>runcească celor mai slabi, să fure de la alţii cît se noate mai mult"[lb6]. Tocmai existenţa unor asemenea im-

erfecţiuni deschide perspectiva pentru o nouă evoluţie, pentru trecerea la o fază superioară, pentru întemeierea celui de „al treilea imperiu", un imperiu de domeniul viitorului ; în ultima sa ipostază, de „om-zeu", fiinţa umană are să ducă la desăvîrşire latura sa cea mai nobilă, spiritul : „Numai în direcţie spirituală e cu putinţă să speri într-o schimbare radicală de drum, într-o răsturnare totală a fiinţelor şi valorilor. Partea cea mai elevată a omului e singura călăuză spre înălţime. Principiul viitoarei vieţi divine a omului se află, în germene, in viaţa lui prezentă (. . .) Dacă în viaţa omului va apărea ceva nou

şi măreţ, va apărea din spirit; dacă vrem SŞ perfecţionăm omul, trebuie să facem desăvîrşit spiritul său."[187] în fine, în acest ultim stadiu al evoluţiei e — precizează Papini — fiinţa umană va înceta să ăspundă unui înţeles strict uman, dobîndind o amploare Şi o semnificaţie divină ; într-o lume fără zei, omul va [lu]a locul lui Dumnezeu : „Care este marele plan al vieţii iele ? Să acţionez asupra speţei din care fac parte, s-o
în adîncime, s-o ridic de la condiţia de animal [la] aceea de om, şi de la om la Dumnezeu."[188]
92
9o
în momentul apariţiei sale, romanul lui a
Papini nu avea — ne-am convins — cîtuşi de puţin merit al noutăţii (ca să nu vorbim de meritul strict rar ; *Un om sjîrşit* conţine numeroase pagini de frumo lirism şi tulburătoare efuziune, dar, vai, ce perspectj$_v$S de adîncime sînt totuşi în Dostoievski, faţă de care p. pini apare ca un spirit juvenil, din toate punctele <L vedere) ; romanul lui Papini nu face, în fond, decît *2* dea trăsături accesibile unui mit latent al spiritualit-jţ? moderne, acela al „omului-zeu". Papini nu are meriţi.' noutăţii nici măcar în spaţiul literaturii italiene ; acta de naştere al mitului fusese semnat încă în anul iggj prin romanul lui G. D'Annunzio *Le vergini delle* rocce'. „Supraomul se naşte, oficial, în Italia, în ianuarie 1895 ' odată cu publicarea, în primul număr al revistei *II con. vito* (revista lui Adolfo de Bosis) a primului fascicol di$_r$ *Le vergini delle rocce"*™9. Dar, nu numai pentru spaţiu literar italian, ci — în general — şi pentru cel european, Papini rămîne scriitorul post-dostoievskian care **dat** sinteza cea mai limpede şi cea mai completă a mi. tului (elemente de detaliu, specifice pentru „omul-zeu", pot fi întîlnite, de pildă, şi la cote literare mult mai ridicate, şi în romanele lui Andre Gide, în legătură cu] conceptul „actului gratuit" ; la Gide nu poate fi vorbii însă de un mit integral al supraomului).
libertăţii sale. Este vorba de acele legi, se înţelege ' care şi Dostoievski a avut intuiţia de a le simţi'drept ltie drept leg l iiii" '
n $_o$e caic ^ """«"™ * «ui incuma ae a le simţi drept . lăuntrice, Jrept ^egi.aleinimii^ drept opţiuni' libere \„^Tr-rVc5inta WŢjulere» promovează deci un concept tatii: rp^nltatiil ira -f; „s J_ _.i^ .
aşadaTT^Ţţ de; p povează deci un concept
$_{înexa}$ct al libertăţii ; rezultatul va fi că, de cele mai $_{multe}$ ori, „omul-zeu" lucrează de fapt pentru propria „$_a$ distrugere şi pentru o distrugere a omenescului în general. - '
„Voinţa de putere", aspiraţia fiinţei umane de a sej întrece necontenit pe sine, de a-şi spori şi descătuşa! puterile spiritului, nu este lipsită de anumite trăsături de frumuseţe şi măreţie ; se ascunde în această nestăvilită aspiraţie una dintre cele mai exaltate definiţii umanului. Dar „voinţa de putere" conţine, totodată! după cum am văzut, şi o nefastă exagerare, care va priM duce anumite consecinţe vădit monstruoase, dacă nu chiar repugnante ; fiindcă este într-adevăr o periculoaşl exagerare a pretinde spiritului să-şi suprime orice ti tudine de supunere. Înjositoare sînt numai acele **sup**"'< neri **ale sale care** păstreăziTun caracter exterior şi car, -fiu sînt fundâineirtaţe_de_XâîiiUie ; dar asta nu"înseam" I ca riu există şi supuneri care, departe de a ştirbi P[rl].| cipiul libertăţii, constituie, dimpotrivă, tocmai o expr[e]

III.
Circularitatea

în *Preliminariile* cărţii de faţă, avertizam asupra faptului că aventura metafizică a eroului modern tinde să urmeze totuşi un model al circularităţii; astfel încît unei mişcări ascensionale, de convertire" a umanului în dernîufgTc, are să-i urmeze în chip inevitabil o mişcare în sens contrar, de i e-convertire a „omului-zeu" în omenesc pur, tentativei de a depăşi condiţia umană îi va succeda o încercare de reconciliere^ Trebuie să subliniem însă că modelul acesta circular nu are caracterul şi al unei rezolvări, momentul final redevine moment iniţial, ideea circularităţii conţinînd aşadar şi o sugestie de repetiţie. De la un asemenea postulat al circularităţii pleacă şi Jean-Paul Sartre, în eseul său *L'Etre et le Neant* (1943), care marchează o cotitură decisivă în problematica condiţiei umane. Pentru Sartre, omul este în chip esenţial fiinţa care proiectează să devină Dumnezeu : „Astfel, se poate spune că proiectul fundamenta al realităţii umane poate fi cel mai bine conceput cs[1] un proiect al omului de a fi Dumnezeu"[190]. Inspirat dt principiile dialecticii hegeliene, Jean-Paul Sartre consideră că înfăptuirea acestui proiect are de trecut pri" trei stadii succesive, foarte asemănătoare cu stadii prin care trebuia să treacă Ideea hegeliană ; într-un prim stadiu, vom avea „în-sinele", susţine Sartre „Astfel, problema *ontologică* a cunoaşterii este soluţ[10]; nată prin afirmaţia caracterului ontologic prim [a]; în-sinelui, în raport cu pentru-sinele"[191]. In concepv"

utorului, „în-sinele" se defineşte în linii generale ca
i principiu al identităţii : „Principiul identităţii poate
definitiv ca sintetic, nu numai fiindcă el îşi limitează
Aprinsul la o regiune definită a existenţei, ci mai cu
,[c] anla fiindcă el strînge în sine o infinitate a densităţii.
\ este A înseamnă : A există sub o compresiune infi-
ită, [cu] ° densitate infinită. Identitatea reprezintă c.any' •eptul limită al unificării ; nu e adevărat că în-sinele
\ avea nevoie de o unificare sintetică a fiinţei sale;
î limita ei extremă, unitatea dispare şi trece în identitate. Identicul este idealul lui unul, iar unul se iveşte în lume prin realitatea umană. în-sinele este plin de el însuşi şi nu s-ar putea închipui o plenitudine mai totală, o adecvare mai perfectă a conţinutului la conţinînd ; nu există nici cel mai neînsemnat vid în fiinţă, nici cea mai neînsemnată fisură prin care să se poată infiltra neantul."[1'2] „în-sinele" nu are însă să rămînă ca atare ; într-un al doilea stadiu al devenirii, va apare
pentru-sinele" : „Apariţia pentru-sinelui este evenimen-1 absolut care ia fiinţă"[193]. Dar „pentru-sinele" va fi înţeles de Sartre doar ca o modalitate prin care identicul caută să se deosebească pe sine de sine, aşadar ca o sciziune şi ca o diferenţă faţă de un acelaşi; „pentru-sinele" este o suprimare a coincidenţei : „Fiinţa conştiinţei nu coincide cu ea însăşi într-o adecvare plenară. Această adecvare, care e cea a «în-sinelui», se exprimă printr-o formulă ca aceasta : fiinţa este ceea ce este (...) *Şinele* reprezintă deci o distanţă Ideală în imanenţa subiectului în raport cu el însuşi, un fel de a *nu fi propria sa coincidenţă,* de a se sustrage identităţii neîncetînd să o postuleze ca unitate."[194] „Pentru-sinele" (care apare ca pură negativitate) va impulsiona devenirea către un al treilea stadiu, un stadiu al sintezei, un stadiu în cadrul căruia cele două laturi opuse („pentru-sinele" şi „în-sinele") să
e unifice : „Astfel, ţelul şi sfîrşitul neantizării care sînt [e]u, este *în-sinele.* Astfel, realitatea umană este dorinţă
e a-fi-în-sine-pentru-sine."[195] în cadrul acestei reîntoar-
;ri, „pentru-sinele" nu procedează practic la o anulare
[a] lui însuşi, ci vrea să devină „în-sine" păstrîndu-se
^[u]Şi şi ca „pentru-sine" : „în alţi termeni, pentru-sinele
Proiectează să fie — *în felul unui pentru-sine* — o fiinţă
97
care este ceea ce este (...); păstrîndu-se ca şi el vrea să aibă impermeabilitatea şi densitatea i a în-sinelui"[196].. Dar „pentru-sinele" nu poate să ajung? practic, la o sinteză cu „în-sinele", între cei doi termen-relaţia fiind una de radicală disjuncţie ; într-o singur* împrejurare lipsa de coincidenţă cu sine însuşi ar putea totuşi să nu excludă latura coincidenţei depline cu sine însuşi, anume atunci cînd „pentru-sinele" ar apărea drept cel care îşi fundamentează el însuşi „în-sinele« atunci cînd el ar apărea drept propria sa cauză, ens *causa sui:* „Iar valoarea fundamentală care prezidează acest proiect este tocmai în-sinele-pentru-sine, deci idealul unei conştiinţe care ar fi fundament al propriei sale fiinţe în-sine, prin pura conştiinţă pe care ar lua-o despre ea însăşi"[197]. Aspiraţia de a se revendica drept propria sa cauză, de a deveni o fiinţă al cărei principiu să-i fie imanent, constituie însă un incontestabil proiect demiurgic, o evadare din condiţia umană, de creatură: „Neantizarea, am văzut, este într-adevăr asimilabilă unei revolte a în-sinelui, care se neantizează împotriva contingenţei sale."[198]
Fiind în chip esenţial proiect de a deveni Dumnezeu, fiinţa umană este totodată însă eşecul inevitabil al acestui proiect; deoarece — consideră Sartre — rămîne \ curată şi insurmontabilă imposibilitate, pentru fiinţa ' umană, de a-şi fi sie însăşi cauză : „Conştiinţa ca nean-tizare a fiinţei apare deci ca un stadiu al unei progresii către o imanenţă a cauzalităţii, prin urmare către o fiinţă cauză sie însăşi. Numai că progresia se opreşte aici din cauza deficitului de fiinţă a pentru-sinelui. Temporali-zarea conştiinţei nu este un progres ascendent către o dignitate a

lui *«causa sui»,* este o curgere plană («de surface»), a cărei origine este, din contra, imposibilitatea \ de a fi cauză de sine. Astfel *ens causa sui* rămîne prin excelenţă ca o tentativă eşuată."[199] Dar eşecul acestui proiect constituie condiţia şi factorul care determină tocmai caracterul reiterativ al acestei mişcări circulare, caracter în virtutea căruia ea devine de fapt un fel de mişcare pe loc, o mişcare oprită într-un punct critic: „Pentru-sinele rămîne *efectiv* perpetuu proiect de a se fonda el însuşi ca fiinţă, dar şi perpetuu eşec al acestui

oiect"[200]- Prin Jean-Paul Sartre, spiritualitatea mo-ffrnă ia cunoştinţă pentru prima dată, şi cu maximă *y*mnezime, de modelul deplin al aventurii în care se i nsase, anume modelul circularitătii.

Revolta şi eşecul apar ca teme fundamentale şi pen-

u creaţia romanescă a lui Jean-Paul Sartre, în special pentru capodopera lui, romanul *La Nausee* (1938) ; titlul romanului vorbeşte dealtminteri de la sine, „greaţa" nefiind decît sentimentul metafizic al absenţei lui Dumnezeu, al absenţei unui principiu fondator pentru tot ceea ce există. Realitatea umană — va afirma scriitorul în *L'Etre et le Neant* — este, în perspectivă metafizică, pură facticitate, ea nu răspunde nici unei necesităţi, venirea ei pe lume nu are să umple nici un „gol" : Fiinţa este fără rost, fără cauză şi fără necesitate : definiţia însăşi a fiinţei ne dezvăluie contingenţa ei originară"[201]. Cea dintîi mare descoperire a lui Antoine Roquentin se referă astfel la caracterul de gratuitate pe care îl are propria sa existenţă : „Judecata lui mă străbătu ca un tăiş, punînd sub semn de întrebare pînă şi dreptul meu de a exista. Şi era adevărat, îmi dădusem dintotdeauna seama : nu aveam vreun drept de a exista. Venisem printr-un hazard, existam întocmai ca o piatră, ca o plantă, ca un microb."[202] Gratuitatea sa metafizică îl va conduce pe erou, în chipul cel mai firesc, la concluzia că, în fond, totul există ca un surplus, într-o abundenţă lipsită de orice raţiune : „"Eram o grămadă de fiinţe jenate, încurcate de noi înşine, n-aveam nici cea mai mică raţiune de a ne găsi aici, nici unii, nici ceilalţi; fiecare dintre noi, confuz şi vag îngrijorat, sim-ţindu-se în surplus faţă de rest"[203].

Faţă de o astfel de situaţie, singura soluţie, pentru personaj, o reprezintă încercarea de a se erija el însuşi în Demiurg, de a găsi aşadar în sine însuşi, iar nu în afara lui, un temei şi o justificare pentru propria existenţă ; mîntuită de gratuitate, existenţa încetează brusc să mai procure senzaţia insuportabilă de greaţă, de pînă atunci : „Ceea ce surveni a fost că Greaţa luă sfîrşit. Cînd vocea sparse tăcerea şi se înălţă, îmi simţii trupul împietrindu-se, iar Greaţa dispăru. Dintr-o dată, fu aproape de neîndurat să devii atît de întărit, de-a drepţi strălucitor."[204]

Orice revoltă are să îşi vadă însă şi eşecul; odată „pentru-sinele" nu se va putea pretinde pe epij drept fondator al propriei existenţe. Oricît de întinss ar fi libertatea conştiinţei, ea va rămîne totuşi marcată de un anumit aspect de contingenţă, cu neputinţă ţje biruit; anume, conştiinţa nu va putea niciodată d'even* fondatoare şi pentru faptul în sine al prezenţei sa}e prezenţă asupra căreia nu are căderea de a hotărî. Sau' altfel spus, conştiinţa este, într-adevăr, liberă, dar tre» buie să adăugăm că ea este propriu-zis condamnată să fie (ea nu se poate împiedeca să nu fie), condamnată în consecinţă, la libertate. Asupra acestui frumos pa^ radox (a fi condamnat să fii liber), Sartre va reveni, pţ larg, în *L'Etre et le Neant:* „Fiinţa în sine poate să îşi fondeze propriul neant, dar nu şi fiinţa sa însăşi ; prin decompresiune, ea se neantizează într-un pentru-sine devenind propriul lui fundament; dar contingenţa specifică în-sinelui nu poate fi distrusă. E ceea ce rămîne din în-sine, în pentru-sine, ca facticitate, şi e ceea ce face ca pentru-sinele să nu aibă decît o necesitate de fapt, ceea ce face deci ca în-sinele să fie fundament al său ca existenţă sau *conştiinţă,* fără ca el să poată în vreun fel să-şi fondeze şi *prezenţa* proprie. Astfel, conştiinţei îi este cu neputinţă să se împiedice de a fi, şi cu toate acestea, ea e pe de-a-ntregul responsabilă de fiinţa ei."[205] Modelul circularităţii s-a şi conturat ! Descoperirea circularităţii epuizează aşadar aventura orgoliului uman ; vom

aborda — în capitolul următor — latura ontologică a acestei aventuri. însă, după cum am spus, statutul ontologic al fiinţei umane nu poate şi nici nu trebuie să fie separat de statutul său metafizic ; cele două aspecte îşi corespund adeseori. Dacă, în acest prini capitol, ne-au preocupat mai cu seamă atitudinile eroului modern faţă de lume, ca totalitate, ca ierarhie a fiinţei, ca ordine cosmică, în capitolul următor vom examina mai mult atitudinile sale faţă de fenomenul însuşi al existenţei, atitudinile faţă de cadrele formale ale acesteia, faţă de categoriile spaţiului şi ale timpului etc.

NOTE

1 George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski.* Trad. de l'anglais par Rose Celli, Editions du Seuil (1963), p. 92 (trad. aut.).
2 D. Merejkovski, *Tolstoi,* în *Scriitori ruşi.* Trad. de C. Să-teanu, Iaşi, Tipografia „Albina", 1925, p. 113—114.
3 Lev Tolstoi, *Anna Karenina,* Trad. de M. Sevastos, Ştefana Velisar Teodoreanu şi R. Donici, ed. a IV-a Bucureşti E.P.L.U., 1964, voi. II, p. 379.
* Id., *Ibid.*
5 Id., *Ibid.,* p. 387.
6 Knut Ham sun, *Pan,* în *Pan. Victoria.* Traducere din limba norvegiană de Valeriu Munteanu, Bucureşti, E.P.L.U., 1967, p. 20.
7 Id., *Ibid.,* p. 34.
8 Id., *Ibid.,* p. 104.
' George Steiner *op. cit.,* p. 259 (trad. aut.)
10 Lev Tolstoi, *Război şi pace,* voi. I, în *Opere,* voi. IV. Traducere de Ion Frunzetti şi N. Parocescu, 1954, p. 268—269.
11 Id. *Ibid.,* voi. IV, în *Opere,* voi. VII, 1955, p. 130.
E Ion Creangă, *Amintiri din copilărie,* în *Opere complete,* cu
n studiu bio-bibliografic, analize, note şi un glosar de Lucian
Predescu, Bucureşti, „Cugetarea" — Georgescu Delafras, p. 61.
13 Id., Ibid. p. 114.
14 Id., *Ibid.,* p. 76.
15 M. Sadoveanu, *Poezia populară,* Bucureşti, Cultura naţională, 1923, p. 13—14,
' Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu.* Teme fundamen-ale> Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 107.
101
17 M. Sadoveanu, *Despre această ţară şi despre vînat şi pe cuit,* în *Opere,* voi. 14, p. 390.
18 Id., *Prefaţă la o nouă tipăritură. Locul unde nu* s-a j„ *tîmplat nimic,* Bucureşti, Cartea românească, 1942, p. 11.
19 Id., *Baltagul,* în *Opere,* voi. 10, p. 544.
20 Id., *Ostrovul lupilor,* Bucureşti, Cartea românească, jg^,
p. 14.
21 Id., *Zodia cancerului,* Editura Tineretului, 1955, p. 170.
22 Id. *Fraţii Jderi,* Editura Tineretului, 1957, p. 381.
23 Id. *Uvar,* Bucureşti, Cartea românească, 1932, p. 244.
24 V. Bielinski, *Idee de l'Art,* în *Textes philosophiques* choj. *sis,* Moscou, Editions en langues etrangeres, 1948, p. 188 (traj
aut.).
25 G. W. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei.* Trad. de D. D. Roşea, Editura, Academiei R. S. România, 1969, p. 443.
2« Id., *Ibid.,* p. 446.
27 Id. Ibid., p. 450.
28 Id., *Ibid.,* p. 477.
29 Id., *Ibid.,* p. 499.
30 Id., *Ibid.,* p. 477.
31 Id., *Ibid.,* p. 505.
32 F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov.* Traducere de Ovid Constantinescu şi Izabella Dumbravă, în *Opere,* voi. 9. Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 432—433.
33 Id., Ibid., p. 321. * Id., *Ibid.,* p. 320.
35 Id., *Crimă şi pedeapsă.* Traducere de Ştefana Velisar Teo-doreanu şi Izabella Dumbravă, în *Opere,* voi. 5. Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1969, p. 441.
36 Id., *Fraţii Karamazov,* în *Opere,* voi. 9, p. 131.
37 Id., *însemnări din subterană.* Traducere de V. Em. Galan şi Igor Block, în *Opere,* voi. 4. Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1968, p. 168.
38 Id., Ibid., p. 161. *ţ* Id., *Ibid.,* p. 162. «° Id., *Ibid.,* p. 133.
41 Id., Ibid., p. 182.

[42] Id., *Ibid.,* p. 197.
4î Id., *Idiotul.* Traducere de Nicolae Gane, în *Opere,* voi. 6 Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1969, p. 19'" [44] Id., *Fraţii Karamazov,* în *Opere,* voi. 9, p. 184—185.
45 Vasile Pârvan, *Rosalia,* în *Memoriale.* Ediţie îngrijită, pre-t- şi note de Ion Vartic, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 138. *6 Id., *Anaxandros,* în *Memoriale,* p. 315. 47 Id., *Rosalia,* în *Memoriale,* p. 195. *ts* id.; *Anaxandros,* în *Memoriale,* p. 300. *a \ă.t Ibid.,*
50 Id., *Dies Violaris,* în *Memoriale,* p. 105.
51 id., *Rosalia,* în *Memoriale,* p. 107. *X* Id., *Ibid.,* p. 186.
53 Id., *Ibid.,* p. 151.
5* F. M. Dostoievski, *Idiotul,* ed. cit., p. 441.
55 Id., *Ibid.,* p. 463.
5« Id., *Ibid.,* p. 462.
57 Id., *Ibid.,* p. 461.
58 Id„ *Ibid.,* p. 462.
59 Id., Ibid.
6° Id., *Ibid.,* p. 465.
<i Id., *Ibid.*
«2 H. Melville, *Moby Dick, sau balena albă,* în româneşte de Şerban Andronescu, Editura Tineretului (1962), p. 257.
« Alexandru Nicolae Cizek, *Eroi politici ai antichităţii,* Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 28.
« H. Melville, *Moby Dick,* p. 476—477.
«5 Id., *Ibid.,* p. 219.
« Id., *Ibid.,* p. 580—581.
[67] Ernest Hemingway, *The Old Man and ihe Sea,* New York, Charles Scribner's Sons (1952), p. 9 (trad. aut.).
[68] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică,* Traducere de D. D. Roşea, Editura Academiei R. S. România, 1966, voi. II, p. 596.
[6]» Id., *Ibid.,* voi. I, p. 237.
[70] Franz Kafka, *Castelul,* traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Mariana Sora, E.P.L., 1968, p. 230.
[71] Id, *Ibid.,* p. 77.
[72] Id., *Procesul,* în româneşte, de Gellu Naum. Prefaţă de Romul Munteanu. E.P.L.U., 1965, p. 154.
[73] Id., *Ibid.,* p. 184.
[74] Id., *Ibid.,* p. 157.
[75] Id., *Castelul,* p. 339. [16] Id, *Procesul,* p. 76.
[77] Id, *Ibid.,* p. 123.
[78] Id, *Ibid.*
102
103
[79] Kafka, *Procesul,* p. 53.
[80] Id., *Ibid.,* p. 53—54.
[8]1 Id., Ibid., p. 143. w Id., 7fc>id.
83 A. Camus, *Mitul lui Sisif,*

traducere, prefaţă şi note <je

Irina Mavcodin, Bucureşti, E.P.L.U., 1969, p. 20.
[84] id., **Ibid.,** p. 20.
[85] Id., *Ibid.,* p. 21. 8« Id. Ibid., p. 23.
[87] Id., *Ibid.,* p. 24.
[88] D. D. Roşea, *Existenţa tragica,* ediţie definitivă, Bucureşti Editura ştiinţifică, 1968, p. 24.
[89] Id., *Ibid.,* p. 31.
[90] Id., *Ibid.*
[91] Id., Ibid., p. 48. s>2 Id., *Ibid.,* p. 70.
[93] A. Camus, *L'Homme Revolte.* N. R. F., Gallimard (1951), p 322 (trad. aut.).
[94] Id., Ibid., p. 322 (trad. aut.).
[95] Id., *Ibid.,* p. 323—324 (trad. aut.).
[96] Id., *Mitul lui Sisif,* ed. cit., p. 18
[97] Id., *La Mort heureuse,* Introd. et notes de Jean Sarocchi, N. R. F., Gallimard (1971), p. 42 (trad. aut.).
[98] Id., *Ibid.* p. 73 (trad. aut.).
[99] Id., Mitul *lui Sisif,* p. 18.
[100] Id., La *Mort heureuse,* p. 85 (trad. aut.).
[101] Id., *Ibid.,* p. 86 (trad. aut.).
[102] Id., *Străinul,* în rom. de Georgeta Horodincă, în Străinul. *Ciuma.* Prefaţă de Georgeta Horodincă, E.P.L., 1968, p. 33.
[103] Al. Ivasiuc, *Apa,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 283.
[104] Id. Ibid., p. 221.
[105] Id. *Racul,* Editura Albatros (1976), p. 6.
[106] Franz Kafka, *America,* în româneşte, de Pop Simion şi Erika Voiculescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 15.
[107] Id., *Ibid.,* p. 129.
[108] Id., *Ibid.,* p. 152.

[109] Id., *The Diaries of..., 1910—1923.* Edited by Max BroA Trans. from the German by Joseph Kresh, Martin Greenberf with the cooperation of Hannah Arendt, Penguin Books, p [5] (trad. aut.).
[110] Id., *Ibid.,* p. 371—372 (trad. aut.).
213
111 *The Diaries of—,* p. 131 (trad. aut.) n2 Id., *Ibid.,* p. 22 (trad. aut.). 113 id., *Ibid.,* p. 23.
IM id., *Correspondance. 1902—1924.* Trad. de l'allemand et ,£ace par Marthe Robert, Gallimard, p. 445 (trad. aut.).
pr 115 id., *Ibid.,* p. 458 (trad. aut.). *V6* Id., *Procesul,* p. 203.
117 id., *Verdictul,* în *Verdictul şi alte povestiri.* în româneşte e Mihai Isbăşescu, Bucureşti, E.P.L.U., p. 19. iw Id., *Procesul,* p. 72. iff Id., *Ibid.,* p. 171.
120 id., *Ibid.,* p. 168.
121 Id., *Castelul,* p. 376. K2 id., *Procesul, p.* 222. 123 id., *Ibid.,* p. 106.
12* id., *America,* p. 93.
125 Id. *Ibid.,* p. 70.
126 Andre Malraux, *La Tentation de l'Occident,* Grasset, p. 49—50 (trad. aut.).
«7 Id., *Ibid.,* p. 79—80 (trad. aut.).
128 Id., *Ibid.,* p. 78 (trad. aut.).
12[9] Id.„ *Ibid.,* p. 115 (trad. aut,), w Id., *Ibid.* p. 117 (trad. aut.).
1[31] Id., *Cuceritorii.* Traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Ion Mihăileanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 10.
»2 Id., *Ibid.,* p. 22. W3 id., *Ibid.,* p. 65.
[134] Id., *Le Temps du Mepris,* N. R. F., Gallimard (1935). p. 46 (trad. aut.).
[135] Id., *Ibid.,* p. 57 (trad. aut.).
[136] Id., *La Tentation de l'Occident,* p. 24—22 (trad. aut.). [37] Id., Le *Tamps du Mepris, p.* 68 (trad. aut.).
[138] Id., *La Tentation de l'Occident,* p. 64 (trad. aut.).
[139] Id, *Ibid.,* p. 73 (trad. aut.). " "° Id., *Ibid.,* p. 156 (trad. aut).
[141] Id., *Cuceritorii, p.* 46.
[142] Id., *Ibid.,* p. 42.
[143] Id., *Ibid., p.* 176.
[144] Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. l'Espoir des desesperis,* Ed. du Seuil (1953), p. 33 (trad. aut.).
[145] Id., *Ibid.,* p. 44 (trad. aut.).
;

104
105
313.

[146] A. Camus, *L'Homme Revolte,* p
w Id, *Ibid.,* p. 318 (trad. aut.).
"» Id, *Ibid.,* p. 324 (trad. aut.). -'• 1[49] Id, *Ibid.,* p. 325 (trad. aut.).
w Id, *Ibid.,* p. 338—339 (trad. aut.).
'S1 Id, *Ibid.,* p. 29 (trad. aut.).
[132] Id, *Ibid.,* p. 36 (trad. aut.).
[153]- Id, *Ciuma,* în româneşte de Eta şi Marin Preda, în *inul. Ciuma,* ed. cit, p. 181—182.
1[54] Id, Ibid, p. 293.
[135] Apud Henri Arvon, *Aux sources de l'existentialisme 1 Max Stirner,* par.., Paris,-.P. U. F, 1954, p. 21.
[156] Apud H. Arvon, *Ibid.,* p. 38 (trad. aut.).
ir'7 Id, *Ibid.,* p. 70 (trad. aut.).
[158] Id, *Ibid.* (trad. aut.).
[159] Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigenthum,* apud Henri Arvon, *op. cit.,* p. 71 (trad. aut.).
[160] Ion Ianoşi, *Prezentări şi comentarii. Date bibliografice. Note explicative,* în F. M. Dostoievski, *Opere,* voi. 3, Bucureşti,
E.P.L.U, 1967, p. 731.
[161] F. M. Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă,* în *Opere,* voi. 5,
p. 392.
[162] Id, *Ibid.,* p. 486.
[163] Id, *Ibid.,* p. 392.
1[164] Id, *Ibid.,* p. 8. '
[165] Id., *Ibid.,* p. 245—246. [w] Id, *Ibid.,* p. 245.
[167] Id, *Ibid.,* p. 13.
[168] Id, *Ibid.,* p. 462.
[169] Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski. 1* de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 26.
170 p M Dostoievski, *Demonii.* Traducere de Marin Preda şi Nicolae Gane, în *Opere,* voi. 7. Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 478.
[171] Id, *Ibid.,* p. 556.
[172] Id, *Ibid.,* p. 698. f
[173] Id, *Fraţii Karamazov,* în *Opere,* voi. 9, p. 348. >

174 Id, *Ibid.*, p. 345—346.
175 Id, Ibid, p. 348.
176 Id, *Ibid.*, p. 352—353.
177 Id, *Ibid.*, p. 99.
rom.
i

«78 id., *Ibid-*, P- 318—319.
179 Giovanni Papini, *Un om sfîrşit.* Traducere de Ştefan Aug. naş Prefaţă de Edgar Papu, Bucureşti, E.P.L.U., 1969, p. 66. P01 180 id., *Ibid.*, p. 83. «1 Id., *Ibid.*, p. 94.
182 William Kellcy Wright, *A history of modern philosophy,* New York, The Macmillan Company (1941), p. 338 (trad. X' 183 id., *Ibid.*, p. 393 (trad. aut.).
is4 Mircea Florian, *Introducere în filosofie,* Bucureşti, Editura Fundaţiei, p. 427.
«5 Giovanni Papini, *Un om sfîrşit,* p. 154.
186 id., Ibid., p. 154.
w Id., *Ibid.*, p. 155.
18» Id., *Ibid.*, p. 227.
i«» Carlo Salinari, *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian.* In rom. de Constantin Ioncică, Bucureşti, Editura Univers, 1971, P- 29.
wo Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Neant,* N. R. F., Gallimard (1943), p. 653 (trad. aut.).
"' Id., *Ibid.*, p. 713 (trad. aut.).
»2 Id., Ibid., p. 116 (trad. aut.).
W Id., *Ibid.*, p. 713 (trad. aut.).
»4 Id., *Ibid.*, p. 117, 119 (trad. aut.).
W Id., *Ibid.*, p. 653 (trad. aut.).
™ Id, *Ibid.* (trad. aut.).
197 Id, *Ibid.* (trad. aut.).
198 Id, *Ibid.* (trad. aut).
199 Id, *Ibid.* p. 714 (trad. aut.).
200 Id, *Ibid.* (trad. aut.).
201 Id, *Ibid.*, p. 713 (trad. aut.).
202 Id, La *Nausee,* Gallimard (1938), p. 122 (trad. aut.).
203 Id, *Ibid.*, p. 181 (trad. aut.).
204 Id, *Ibid.*, p. 38 (trad. aut.).
205 Id, *L'Etre et le Neant,* p. 127 (trad. aut.).

I.
Năzuinţa demiurgică

VIAŢA CA O TELEMACHIADA'

.Arta. — pentru scriitorul irlandez yames Joycev — eşjjî îiî chip fundamental, „bucurie", jubiiaţie, ea este chemată să exprime „the holy spirit of joy"[1]; această aserţiune a dat, dealtfel, prilej unor speculaţii genealogice şi etimologice dintre cele mai savuroase. Numele romancierului a fost pus în legătură cînd cu cuvîntul franţuzesc *„joyeux",* cînd cu cel latin *„jocax" ;* lui Joyce însuşi i-a plăcut să descifreze, *în* propriul nume, o.....predestinare..[2]. Momentele de intensă şi efectivă bucurie şînt, cu toate acestea" extrem de raret în_romănele lui Joyce-; singurul" exemplu care să nu suporte contestaţie, în sensul amintit, este de fapt extazul lui Stephen Dedalus, din capitolul al patrulea al romanului *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Eroul contemplă aici o tînără fată care îşi scaldă picioarele în unda unui pîrîu, aproape de ţărmul mărif; apariţia ei, asemănătoare cu a unei, „stranii şi frumoase păsări marine", pare să aibă i Pentru Stephen semnificaţia ugui mesaj, a unei vestiri, Prin caresuIleturŢ~se umple de "bucurie ; „Doamne ! strigă sufletul lui Stephen într-o izbucnire de bucurie Profană. Se desprinse brusc şi porni de-a curmezişul ţărmului, îi ardeau obrajii, îi dogorea tot trupul; îi tremurau mădularele. înainte şi tot înainte, înainte şi tot lrjainte mergea

cu paşi mari, departe peste nisipuri, a--şi către mare cîntecul pătimaş, chiuind să în-solia de viaţă ce strigase spre dînsul".[3] Fiindcă,

pentru Joyce (ca şi pentru Marcel Proust dealtmintern bucuria nu constituie propriu-zis un dar al vieţii, cj V mai curînd — putere de a transfigura viaţa, salvare ~yl mîntuire dintr-un imperiu al răului ontologic; bucurj. reprezintă aşadar mai puţin o realitate, şi mai mult vin deznodămînt către care se tinde.

„Pentru a se jxiîntui de răul ontologic, pentru a sţ scutuFâ de „coşmlruF"*" existenţei, este nevoie — in ^ timă analiză — de a se ajunge la comprehensiune (je i sine ; fiecare individualitate umană — consideră JoyCe — îşi are propriul ei adevăr, dar un adevăr obscur, se, .creţ, enigmatic, în descifrarea căruia este necesar să se pătrundă. Cită vreme acest "adevafascuns nu a fost făcut încă inteligibil, personajul Tramîne neunfficaţjaj...sine, ne_ J eliberat"Seoatoria de a fi, "sclav al existenţei. Adevărul secret al fiinţei, Joyce "îl asociază stăruitor cu „numele* pe care eroii îl poartă, încît *A Portrait of the Artist as a Young Man* poate fi privit, în ultima analiză, ca o strădanie de exegeză nominala ; încă de la colegiul Clon-gowes Wood, deci de la o vîrstă foarte fragedă, Stephen este obsedat de propriul nume, pe care îl transcrisese cu oarecare perplexitate iscoditoare, pe o pagină albă din cartea de geografie : „Stephen Dedalus, Clasa întîi Ele-\ mentară, Colegiul Clongowes Wood, Sallins, Comitatul | Kildare, Irlanda, Europa, Lumea, în Univers"[5]. Mai tîr-1 ziu, vor fi numeroase reveniri, în roman, asupra nume-1 iui personajului, toate insistînd asupra caracterului săul enigmatic : „Ai un nume curios, Dedalus, şi eu am un j nume curios, Athy"[6]. Perplexitatea spiritului dinaintea) propriului nume — dar şi a altor cuvinte — se va tra- ' duce, la micul Stephen, printr-o memorare a lor, dea-, camdată mecanică : „Cuvinte pe care nu le pricepea | şi le repeta şi le repeta într-una pînă le învăţa pe dinafară ; şi prin ele întrezărea realităţile lumii dimpreju-ru-le" [7]. Iar atunci cînd i se va propune să intre în or-dinul iezuiţilor, Stephen (neştiind ce răspuns să dea Ş[1] care ar fi decizia potrivită) îşi întreabă — fapt semnifi" cativ ! — propriul nume, ipotetica sa carte de vizita ca reverend : *„Reverendul Stephen Dedalus, S. J.* Nuroe'e, lui în acea viaţă nouă îi zvîcni înaintea ochilor în lrter şi acestei vedenii îi urmă percepţia mentală a unui ne definit obraz sau colorit de obraz"[8]. încît nu e exagerat \ gpunem că *numele* lui Stephen se opune unei astfel e perspective, ca eroul să facă parte din ordinul iezu-tiIor. în *A Portrait of the Artist...,* Stephen ajunge to-jjşi, într-un tîrziu, să descifreze mesajul numelui : „Ca niciodată pînă acum, ciudatul lui nume îi părea o prb-eţie (•••) Acum, la numele meşterului mitic, i se păru ^g^rude zgomotul unor nelămurite valuri şi că vede o formă înaripată zburînd pe deasupra valurilor şi înăl-tîndu-se încet în văzduh. Ce însemna asta ? era oare o ciudată ilustraţie introducând o pagină din vreo carte medievală de profeţii şi simboluri, un om în chip de şoim zburînd spre soare pe deasupra mării, o prevestire a scopului pentru slujirea căruia se născuse el şi pe care-1 urmărise prin ceţurile copilăriei şi adolescenţei, un simbol al artistului făurind din nou în atelierul său *Un* trîndava materie pămîntească, o fiinţă nouă planînd în înălţime, impalpabilă, nepieritoare."[9]

Pentru a ajunge la extaz şi bucurie, este nevoie, prin urmare, de a străbate mai întîi un larg şi răbdător drum al cunoaşterii ; nu întîmplător deci preocuparea de căpetenie a lui Stephen (atît în *A Portrait of the Artist...,* cît şi în *Ulysses),* va fi aceea de a elabora o teorie sistematică a

cunoaşterii. Elementele de care se slujeşte şi pe care le pune la contribuţie, în acest sens, sînt de extracţie destul de diversă. Semnificaţia cu totul specială atribuită „numelor", „cuvintelor", de pildă, se leagă de o primă, şi imperfectă, definire a procesului de cunoaştere, pe baze scholastice ; definiţia aceasta este expusă pe larg de Stephen, în *A Portrait of the Artist...*, într-o convorbire peripatetică cu Lync'h. Definiţia are în centrul ei noţiunea- de „epifanie'.', preluată, după cum se ştie, de la sfîntul TomacT'Aquino ; procesul cunoaş-erii — explică Stephen aici — trece prin trei stadii. în îl dintîi stadiu *(integritas),* spiritul separă şi delimitează->biectul de tot ceea ce îl înconjoară, în spaţiu şi timp : «Dar, temporală sau spaţială, imaginea estetică este maî ntîi luminos percepută delimitîndu-se pe sine şi conţi-iindu-se pe sine, proiectată pe fundalul incomensurabil e spaţiu sau timp care nu este ea. Ai perceput-o ca pe Uri lucru." [10] Dacă primul stadiu al perceperii a avut un

caracter sintetic, cel de al doilea va avea unul prJn celenţă analitic ; spiritul distinge acum părţile '"
se compune un lucru, precum şi relaţia lor armonios -*{consonantia) :*
„Dueă_Cje_aisimtitjnai.jyntii_că_e *un* obie simţi acum că e un *obiect. îl* percepfdrept complex, mj[1]
tiplu, divizibil, separabil, alcătuit din părţile sale, rezultai al părţilor sale şi însumare a lor, armonios. Iată ce • *consonantia." u* Cel de al treilea stadiu *(ril.ari.tns)* este îns~* cel decisiv ; în cadrul său, esenţa ultimă a lucrului ! făcută Jxiţeligibilă^îiitr-un fel de „epifanie" profan^, „vezfcâ este acel lucru care este şi nu altul. LunufTa^ care vorbeşte Aquino în scolasticul *quidditas,* ceea ce face ca acel lucru să fie el şi nu altul." *n* Stephen nu ex. pune însă teoria scholastică a „epifaniei" în întregul ei-pentru sfîntul Toma d'Aquino — aşa cum precizează, în treacăt, şi S. L. Goldberg — activitatea de cunoaştere'nu îşi are în „epifanie" stadiul ei ultim, ci în exprimarea verbală a acesteia, în cuvînt deci, în „nume" : „Pentru Aquino, întregul act al cunoaşterii ia sfîrşit atunci cînd cugetul, care este totodată un principiu activ şi o potenţialitate — aceea a cunoaşterii oricărui lucru — intră în posesia structurii inteligibile, sesizează natura obiectului şi, imediat, realizează şi *exprimă* percepţia sa intelectuală printr-un concept. El creează astfel *un cuvînt,* prin mijlocirea căruia poate comunica altora ceea ce a înţeles. Limba este produsul sau mai degrabă expresia întregului proces de înţelegere." [13] Chiar dacă, în expunerea teoretică a lui Stephen către LyncK, acest punct din teoria sfîntului Toma nu va mai fi păstrat, e îngăduit totuşi a susţine că motivul literar, atît de adînc împlîntat, al „nu-melor" (motiv vehiculat nu numai în *A Portrait of the Artist,* ci şi în *Ulysses),* îşi are originea în doctrina scholastică a cunoaşterii.
.Admiţînd că operam epică a lui Joyce, în întregul ei, ne apare în cele din urmă ca o întinsă naraţiune despre cunoaştere, mai exact despre mîntuirea ontologică prin cunoaştere de sine, este de observat totuşi că jiu Repj.fa-nia" reprezintă de fapt structura caracteristică pentru a-ceasta, ci — mai curînd — „entelehia" aristotelică. De doctrina aristotelică a cunoaşterii, Joyce s-a apropiat cu prilejul primei sale şederi pariziene (1902 şi 1903), prin intermediul tratatului *Despre suflet* şi al *Metafizicii,* în

ducerea franceză a lui V. Cousin [14]. Categoria funda-tra tală a cunoaşterii o reprezintă, în lucrările stagiritu-
naceea — după cum se ştie — a „formei" ; el arată *U' *D anima* că „substanţa" poate fi privită sub
Sb il t t ită
• aspecte. Sub primul aspect, aceasta „se prezintă ca ^terie", specificîndu-se imediat că, în sine, materia „nu inL ceva determinat". Sub cel de al doilea aspect, sub-6tanta se înfăţişează ca „formă" ; de-abia prin aceasta, spune Aristotel, „se şi poate vorbi de ceva determinat" în fine, cel de al treilea aspect „se prezintă ca o " gemănare a celorlalte două" [15]. Obiectul şi categoria fundamentală a cunoaşterii o constituie deci *forma.* Orice fiinţă individuală — arată,

în continuare, Aristotel — nu trebuie nicidecum privită ca o formă simplă, ci dimpotrivă, ca o formă totală, ca o însumare de forme ; „sufletul" va fi definit astfel (iar formula va fi preluată cu încîntare de Joyce), drept o „formă a formelor". Ea poate fi de pildă, întîlnită şi în cuprinsul monologului lui Stephen din episodul *Nestor,* al romanului *Ulysses* (1922) : într-un anume sens, sufletul este tot ceea ce există : sufletul este forma formelor. Liniştire bruscă, imensă, lucitoare : formă a formelor." [16] Dar nu în „forma" totală , sub care ni se înfăţişează lucrurile, *la un moment dat,* \ rezidă adevărul lor cel mai adînc, ci — demonstrează, în f continuare, Aristotel — în forma lor *ultimă^în* „entelehie", care constituie structura formală cea mai evoluată. Prin „entelehie", tot ceea ce reprezintă numai o simplă „potentă" sau „virtualitate" a obiectului ajunge să se realizeze pe deplin, devine actualitate. Urmează de aici că activitatea de cunoaştere va avea un caracter de provizorat şi de relativitate, cîtă vreme obiectul mai conţine încă unele potente nefructificate ; apare astfel un imperativ al fiinţării, al trăirii în timp, ca o coordonată indispensabilă a cunoaşterii. Calea către o eliberare de răul ontologic, către o mîntuire de răul de a fi, presupune, în chip paradoxal, ca o primă etapă a ei, tocmai acceptarea existenţei, participarea la existenţă. i

Pacă. noţiunea de „epifanie" furniza operei lui Joyce unul din motivele ei literare proeminente („numele"), -Sotiunea de „entelehie" slujeşte la__conturarea liniilor generale ale subiectului însuşi; marea epopee joyceeană

'or.

este construită ca desfăşurare a unei entelehii. întinsă epopee se compune, în esenţă, din trei mari soade ; primele două alcătuiesc materia romanului *A. _ trăit of the Artist as a Young Man* şi sînt închinate (prjT~ tr-o uşoară inadecvare faţă de titlu) atît copilăriei, Cît s~ tinereţii protagonistului, Stephen Dedalus. Cel de al trei lea episod, pe care scriitorul îl tratează în romanul *Vlys] ses,* va fi consacrat unei vîrste, a maturităţii. Incît se poate spune că epopeea joyceeană este organizată ca ur, vast ciclu al vîrstelor biologice ; nu trebuie ignorat îns§ faptul că, pentru romancierul irlandez, ca şi pentru că-lăuza sa intelectuală, Aristotel, orice fiinţă şi orice lucru se prezintă ca o unitate indivizibilă între aspectul său material şi cel formal. Astfel, „sufletul" nu ar putea fi prj. vit separat de trup, el se defineşte de fapt ca o „formă a trupului" ; Aristotel insista însă asupra ideeii că, în cadrul acestei unităţi indistincte între materie şi formă principiul activ, principiul care produce mişcarea sau devenirea trebuie să fie socotit, în chip exclusiv, cel *formal.* Rezultă de aici că sufletul are puterea de a pune ^slăpmîre asupra ritmurilor biologice, "de a decide asupra duratei lor, de a le folosi "în vederea ţelurilor sale; în felul acesta, ciclul vîrstelor bioî5gice va ajunge să se confunde cu însăşi sntelehia, cu procesul de „formare". Spuneam că *A Portrait of~Th~e Artist* se constituie ca o naraţiune despre primele două vîrste ale eroului, copilăria („pueritia") şi tinereţea (^adulescentia"). Copilăria corespunde stadiului de pură virtualitate a sufletului, stadiului cînd acesta dormitează încă în propriile sale latenţe, cînd el nu s-a trezit încă întru fiinţă. Sfîrşitul copilăriei are să îl marcheze tocmai ispita celui dintîi act, a smulgerii din nefiinţă; sub.acest raport, sufletul lui Stephen se va „naşte", în *A Portrait of the Artist,* în clipa în care eroul îşi învinge reţinerile sale „mona-cale" faţă de viaţă, hotărînd să trăiască în chip plenar-„Să trăieşti, să greşeşti, să cazi, să îzbîndeşti,. să creezi iar~viaţă"dTft viaţă !""0n înger sălbatic îi apăruse, îngerul tinereţii şi "frumuseţii muritoare, sol din bogatele incinte ale vieţii, furtunos să-i deschidă într-o clipă de extaz porţi către căile toate de-a greşi şi-a se înălţa. înainte ş[1] tot înainte, înainte şi tot înainte." " înainte de a se naşte.

fletul lui Stephen (ca şi acela al întregii lui „rase") sUtea fi asemănat (şi aici apare un *topos* caracteristic) P un liliac orb, zbuciumîndu-se în întuneric : „Şi sub c urgul ce se adîncea simţea gîndurile şi dorurile rasei ^:n care făcea parte zburătăcind ca liliecii de noapte

rin drumurile întunecoase de ţară, pe sub arborii de pe Ralurile rîurilor şi în preajma mlaştinilor bălţate cu iazuri." '[8] R- Ellmann merge, chiar, atît de departe, pînă la a pretinde că romanul *A Portrait of the Artist* ar fi 'n întregul_său, o metaforă a naşterii : *„Portret al artis-tulufin tinereţe* este de fapt gestaţîa "unui suflet". Concludentă ar fi, într-o astfel de~orrtt"fie",' predominanţa izbitoare a elementului lichid de-a lungul primelor patru capitole : „De lă~îriceput sufletul e înconjurat de lichide, urină, mucozităţi, apă de mare, valuri amniotice". De-abia la sfîrşitul celui de al patrulea capitol, unde „naşterea" sufletului are loc în chip efectiv, elementul lichid este îndepărtat, lui succedîndu-i un alt element, aerul

:
Apoi, la sfîrşitul capitolului IV, sufletul descoperă ţinta spre care a fost tainic îndreptat — ţinta vieţii. El nu mai trebuie să înoate, ci să se ^înalţe în aer, noua metaforă fiind zborul." [19]
Simbolismul apei are însă Ia Joyce o însemnătate şi o complexitate mult superioară interpretării pe care ne-o propune Richard Ellmann (apa — lichid amniotic) ; „apa" . reprezintă, pentru Joyce, însuşi_elementul vital, fenomenul universal al vieţii, modalitatea ontologică a trecerii în act, a realizării. Faţă de apă, personajele romancierului vădesc totuşi o atitudine ambivalenţă ; ceea ce simte Stephen Dedalus faţă de elementul lichid este, astfel, pe de o parte, o extrem de intensă atracţie. Sufletul lui Stephen se zbate şi se luptă în întuneric, asemeni liliacului orb, întru a se naşte, întru a se smulge din nefiinţa virtualităţii, întru a ieşi deci la lumină. Cea dintîi întîl-nire a lui cu viaţa, cel dintîi contact cu elementul lichid, va dobîndi, în consecinţă, dimensiunea simbolică a unui „botez". Apariţia tinerei fete necunoscute (de la sfîrşitul capitolului al patrulea din *A Portrait of the Artist as a* tg *Man)* sugerează, dealtminteri, prin ţinută, prin po-corporală, ritualul simbolic al botezului : „Avea în '-i o fată, ce sta în mijlocul şuvoiului, singură, nemiş-
117
cată, privind departe, spre mare. Ca o făptură atinsă vrajă ce-ar fi făcut-o să semene cu o stranie şi frumo pasăre de mare." [20] O simbolistică a „botezului" există prisosinţă şi în romanul *Ulysses,* mai cu seamă în *dul*Proieus.* Stephen Dedalus se află aici pe ţărmul mărtf în jurul oreT 11 dimineaţa ; elementul care domină între[1'] episodul este elementul lichid, mareea, fluxul şi refluxuf ritmul neobosit al vieţii. Nu întîmplător, cea dinţii aso' ciaţie pe care ne-o propune scriitorul, în legătură cu apeu şi cu împărăţia lichidă, va fi aceea a naşterii întru viată a „botezului" ; primele fiinţe cu care se va întîlni Stephen Dedalus, pe ţărm, vor fi două moaşe : „Ele coborau pru, dent terasele Leahy, *Frauenzimmer;* şi în josul ţărmului în pantă, lăbărţîndu-se picioarele lor deşucheat înfun, dîndu-se în nisipul umed. Ca mine, ca Algy, coborînd spre muma noastră atotputernică. Numărul unu bălăbănea greoi săculeţul ei de moaşă, cealaltă înfigîndu-şi umbreluţa în nisipuri. învoire pentru toată ziua. Mrs. Florence Mac Cabe, văduva răposatului Patk Mac Cabe, regrete eterne, de pe Bride Street. Una din cumetrele lor m-a smucit şi pe mine scîncind în viaţă. Creaţie din nimic."[21] Spuneam însă că, faţă de elementul lichid, personajele lui Joyce arată în general o atitudine ambivalenţă; alături de atracţie (la care ne-am referit pînă acum), şi concomitent cu ea, există şi o foarte vie reacţie de spaimă sau repulsie. Fiindcă apa simbolizează nu numai factorul vital, ci^ — totodată — şi moartea ; dacă întîlnirea sufletului cu viaţa îmbrăca, aşa cum âm văzut, aparenţa „botezului", despărţirea lui, desprinderea lui finală din fluxul vital va fi figurată, cel mai adesea, în romanele lui Joyce, prin imagini ale unor deşeuri marine : „carcase" goale, schelete sau scoici, forme împietrite, tipare abandonate. La cristalizarea unor astfel de imagini va fi contribuit, desigur, atît definiţia aristotelică a sufletului ca „formă a trupului", cît şi semnificaţia pe care „scoicile" o au în doctrinele esoterice : „Referinţele la scoici continuă în episodul următor *(Proteus),* în care este introdus unul dintre motivele *esoterice* din *Ulysses.* Esotericii foloseau cu-vîntul «scoică» pentru a desemna trupurile abandonate de suflet, locuinţele golite de viaţă."[22] Ambivalenţa simbolică a elementului lichid, a apei, este sugerată, în chip tul de transparent, printr-o juxtapunere a contrariilor, cUprinsul episodului *Proteus,* din romanul *Ulysses;* in-stă aici două ipostaze canine, aşezate faţă în faţă. Pri-
\ cîine este un cîine viu, o adevărată emanaţie a mării,
"ncarnare a însuşi principiului vital, Proteus ; în joaca zburdalnică, acest cîine va nimeri însă peste carcasa
ui cîine mort> căruia îi va da tîrcoale curioase, de re-uunoaştere : „Carcasa zăcea în drumul lui. Se opri, mirosi,
dădu tîrcoale, vîrîndu-şi nasul îl ocoli, adulmecîndu-1 'ute ca un cîine la căpătîiul blănii jerpelite a cîinelui mort. Tigva cîinelui, adulmecat de cîine, ochii în pămînt, inainte către un ţel măreţ. Ah, săracu' leşucîinelui. Aici odihneşte răposatul leşucîinelui."[23]
A Portrait of the Artist as a Joung Man este totuşi, -in esenţă, un roman despre sfîrşitul

copilăriei, ceea ce face ca — în cadrul atitudinii ambivalenţe, despre care am vorbit — să predomine totuşi avîntul sufletului către viaţă, voinţa lui de a se naşte. Evenimentul „naşterii", scriitorul îl înfăţişează îndeobşte într-o lumină extrem de prielnică, „naşterea" se conturează ca o primă mare eliberare a sufletului. Pentru a sublinia acest înţeles, Joyce îl aşează pe Stephen Dedalus într-un puternic contrast cu ceilalţi locuitori ai Dublinului, care nu au găsit în ei energia unei asemenea eliberări, care sînt atinşi de un fenomen al „paraliziei". Dealtfel, volumul de povestiri *Dubliners* (1914) nu se voia, după cum scriitorul însuşi mărturiseşte, decît un studiu asupra „paraliziei morale" de care întreaga Jrjandă era. atinsă : „Intenţia mea a fosfy să dau un capitol de istorie morală a ţării mele şi am ales ' Dublinul ca scenă, fiindcă oraşul acesta mi s-a părut a fi un centru al paraliziei." ^ Un exemplu caracteristic pentru fenomenul paraliziei îl constituie, în primul rînd, reverendul James Flynn, din povestirea *The Sisters;* eroul a avut, la un moment dat, o manifestare de îndrăzneală, atunci cînd a spart potirul în altar. îndrăzneală pe care nu a avut însă tăria de a o duce pînă la capăt, procedînd mai curînd la o retractare : „Potirul acela pe care 1-a fărîmat... Cu asta a-nceput. Fireşte, spuneau ei că nu-i ţici un păcat, că nu era nimica-n el. Da' dînsu' tot... 'Puneau că băiatul e de vină. Da' bietu' James atît s-a
118
119
tulburat, Dumnezeu să-1 ierte !"[25] _£el de al doilea exen. piu de „paralizie" acută a sufletului, caz mult rrîaj *y"* comentat de critică, este ţinăra Eveline, din povestirea^-elaşi titlu; sufocată ~de exigenţele familiei Eveli
ţ , pe
acelaşi titlu; sufocată ~de exigenţele familiei, Eveline ^ târăşte să fugă de acasă, tocmai la Buenos Ayres, împrp~ ună cu logodnicul ei, cu Frank. în ultima clipă, ceea îi va lipsi, va fi tocmai îndrăzneala ; Eveline rămîne pirQe nită pe chei, neputincioasă, în vreme ce vaporul în Car' se afla Frank părăseşte portul. In sfîrşit, un ultim Ca, de evidentă „paralizie" a sufletului, aparţinînd Oamenik *din Dublin,* pe care îl vom menţiona, este Mr. James Duffy din *A Painful case.* Eroul are şansa de a se întîlni cu 0' fiinţă fermecătoare, dar măritată, cu Mrs. Emily Sinico. o idilă se înfiripă, o idilă însă pe care Mr. James Duffy 0 va curma cu brutalitate, de îndată ce se conturează perspectiva unei şi mai strînse apropieri de Mrs. Emily Si-nico, perspectiva deci a unor serioase complicaţii sociale. Laşitatea, lipsa de îndrăzneală, îşi va spune, şi de data aceasta cuvîntul. In *A portrait of the Artist...,* fenomenul „paraliziei" este ilustrat de tînăra ţărancă irlandeză^ din povestirea lui Davin, o ţăranca~ce~âr vrea să păcătuiască, dar mTăre îndrăzneala de a o face decît pe furiş, în singurătate, la adăpostul nopţii; femeia se teme deci de a începe să trăiască : „Ultimele cuvinte" ale poveştii lui Davin îi cîntau în amintire şi figura din poveste se desprindea limpede oglindită în alte figuri de ţărănci pe care le văzuse stînd în praguri la Clane cînd treceau trăsurile şcolii. Era imaginea tipică a rasei ei şi a propriei lui rase, cu suflet de liliac orb trezindu-se la conştiinţa de sine în întuneric şi taină şi singurătate." [2S] „Naşterea" sufletului este deci concepută de Joyce ca un eveniment de un Extraordinar dramatism, ca o luptă în care se cere înfrîn-gerea în primul rîndIfunof rezistenţe lăuntrice, a propriei nevolnicii, ă factorilor paralizanţi; lupta trebuie însă deopotrivă cîştigată şi împotriva unor forţe din afară, a unor forţe contrarii, ceea ce are să se concretizeze în conflictul simbolic dintre „mamă" şi „fiu". Un abis de neînţelegere are să îl separe întotdeauna pe „fiu" de „mamă", ca şi de „feminitate", în general; pentru Joyce, „feminitatea" este cu desăvîrşire lipsită de un principiu spiritual, ea repre-
+â doar solul fertil destinat bărbatului, feminitatea ră-z*n străină de fenomenul cunoaşterii de sine şi al înţe-ată cum are să definească autorul însuşi persona-feminin din piesa *Exilaţii;* „Ea este pămîntul,
'Unebrele, informul, muma, înfrumuseţată de lumina lunii îf.abia conştientă de" instinctele 6i." [27] Maternitatea este fapînită, în plus, de o tendinţă de a întîrzia cît mai mult b ornentul în care „fiul" are să rupă în chip definitiv leaturile cu care ea încă îl înlănţuia, pentru „mamă" orice

°ₐgtere adevărată întru viaţăT^a părea prematură ; or, gtephen, cu pornirile lui de independenţă, va provoca, în consecinţă, reacţii supărător de posesive şi anihilante, din partea mamei. Adversitatea lor simbolică se va materializa adeseori în conflicte făţişe ; există, de fapt, două asemenea situaţii, consemnate în romanele lui Joyce. Cea dintîi apare la sfîrşitul romanului *A Portrait of the Artist* şi va constitui, e de presupus, unul din motivele cele mai puternice care îl vor determina pe Stephen să ia drumul exilului. Cea de a doua situaţie este menţionată în episodul *TelemachuşjiLixi* romanul *Ulysses* şi pune în evidenţă âceeŞşTdîvergenţă în privinţa „naşterii". \ „^dată cu „naşterea" sufletului, cu eliberarea lui din \ nefiinţă, cu o primă constituire formală a lui, cunoaşterea 'începe să fie cu putinţă, dar ea va avea încă un caracter incomplet, parţial ; la cunoaşterea deplină nu se va ajunge decît în măsura în care forma sufletului izbuteşte că se împlinească, să-şi actualizeze pe rînd fiecare virtualitate, să coincidă cu forma sa ultimă, cu „entelehia". Evident, de-abia atunci se poate vorbi de o autentică comprehensiune de sine, de o cunoaştere aptă să corecteze propriile erori din trecut : „A înţelege mai deplin ceea ce fusese cunoscut numai în parte, a distinge limitele noţiunilor din trecut."[2S] Cunoaşterea este obligată aşadar să accepte o dimensiune a temporalităţii, a duratei^ ar fi vană încercarea de a te înţelege mai devreme de soroc : „a se înţe-[le]ge pe sine înainte de a fi sosit momentul." [29] Dar, cînd }impul ontologic va fi consumat pînă la capăt, cunoaşterea jŞi va atinge, în sfîrşit, ţelul ; se va produce atunci o uni-Ţ^âlg^a fiinţei cu sine însăşi^ sufletul ,îşi__va cuceri o nonă ertate. După momentul „naşterii" sale, acesîa va deveni

?el de al doilea moment capital în aventura sufletul^ dacă însă, prin „naştere", sufletul avea să se elibereze d nefiinţă, de vag şi abstracţiune, prin cunoaşterea de ₛ el va ajunge să se elibereze de obligaţia însăşi de a fi se elibereze de imperativul existenţei, noua libertate asi fletului va fi o libertate a dezimplicării sale, o mîntuire rT timp şi devenire. Cu aceste consideraţii, pătrundem îₙₛ? în problematica unei alte vîrste, cea de a treia a marelui? ciclu, vîrsta maturităţii, al cărei profil scriitorul îl Cₒ' turează în următorul său roman, în *Ulysses;* romanul continuă totodată şi analiza vîrstei anterioare, începută în *A Portrait of the Artist,* încît, alături de romanul pᵣₒ_ priu-zis al maturităţii („Odisseia"), vom avea şi un ᵣₒ. man al tinereţii („Telemachiada"). Raportul dintre cele două vîrste se defineşte nu numai ca o jdiferenţă de, experienţă, ci şi ca una a gradului de fomiare„s_ufletească expresia simbolică a acestei relaţii va fi cea dintre „tată" şi „fiu".

-— Se poate, de fapt, vorbi, despre o dublă relaţie dintre „fiu" şi „tată" ; într-o primă formulare, ea tinde să se soluţioneze printr-o contopire a extremelor, printr-o unificare a „fiului" cu „tatăl". Evident, în cazul acesta, fiul se raportează la tatăl său ca la un tată „consubstanţial", sau — altfel spus — ca la sine însuşi, dar la o vîrstă diferită, la vîrsta cunoaşterii "Hepline. Ceea ce fiul încă mjTăre cum să ştie despre sine, întrueît aceasta există în el numai ca simplă potenţialitate — el poate descoperi la tatăl său, ca deplină actualitate. în acelaşi fel, şi tatăl are prilejul de a se privi pe sine în propriul fiu, a se recunoaşte pe sine aşa cum era înainte de a deveni ceea ce este ; încît, dacă fiului relaţia aceasta îi îngăduie să se proiecteze în viitor, să aducă mai exact spus viitorul în clipa prezentă, tot aşa pentru tată ea constituie posibilitatea de a se proiecta în trecut şi de a aduce trecutul în clipa prezentă. Relaţia tată/fiu contribuie la înfăptuirea unei anumite circularităţi temporale, la o unificare a ceea ce timpul desparte ; deosebirea dintre „tată" şi *J^* nu este, în fond, decît doar o deosebire de modalitate ontologică : în vreme ce „fiul" reprezintă sufletul existînd ca devenire, „tatăl" reprezintă sufletul existînd în absolut.

,cₑlaţia tată/fiu îi oferă lui Stephen metoda critică interpretare a teatrului shakespearean, în celebrul 'sod *Scylla and Charybdis,* din romanul *Ulysses;* teto-

[1] pe care eroul o expune aici — în decorul Bibliotecii
^ din Dublin —• este că, în *Hamlet,* marele dra-
aturg s-a transpus pe sine în stafia bătrînului rege T?aml[et]> §* [c^] tînărul prinţ Hamlet ocupă aici, faţă de
utor, poziţia secundară şi subordonată a fiului. Necesi-t tea,' pentru Shakespeare, de a se transpune în rolul tatălui,' decurgea — pretinde Stephen — din sentimentul oe care îl va fi încercat, de a fi ajuns la o vîrstă a cunoaşterii : „Nemaifiind un fiu, el era şi se simţea pe sine fiind un tată al întregului său neam, părintele propriului bunic, tatăl nepotului său nenăscut."[30] Evident, în tot ce există, Shakespeare putea recunoaşte avataruri primitive ale lui, ipostaze risipite şi rătăcite ale întregului său trecut, faţă de oricare dintre ele fiind mai bătrîn cu un drum, cu un pas. Din punct de vedere ontologic, Shakespeare a devenit „mai bătrîn" decît chiar bunicul său, astfel încît paradoxul lui Stephen nu e cu totul lipsit de sens („era părintele propriului său bunic"). Infinitatea şi bogăţia experienţei fac din Shakespeare *o sumă -a* umanităţii, încît marele dramaturg poate fi socotit un „tată" universal ; în oricine, el nu se va întîlni decît cu sine însuşi : „Vagabondăm prin noi înşine... Dar întotdeauna întîlnindu-ne numai cu noi înşine." [31] De notat că, în *A Portrait of the Artist,* Stephen însuşi, deşi aflat la o vîrstă biologică destul de crudă, avea totuşi sentimentul de „a fi mai bătrîn" decît propriul său părinte, Simon Dedalus, precum şi decît întreaga lume a „celor mari" : „O prăpastie, a soartei sau a temperamentului, Hdespărţea de ei. Mintea sa părea mai vîrstnică" decît a Tor; îşi arunca lumina rece asupra discuţiilor şi asupra l fericirii şi asupra regretelor lor, ca luna asupra unei lumi "iai tinere decît ea."[32] în Hamlet, aşadar, Shakespeare se revede pe sine, redescoperă potenţialitatea din care el însuşi s-a dezvoltat şi a crescut, îşi reîntîlneşte tinereţea, mtr-o scurtă paranteză, vom menţiona totuşi unele amănunte contradictorii, în comentariul lui Stephen asupra [ui Shakespeare ; după cum am văzut,, lui Shakespeare [11] sînt atribuite toate harurile paternităţii. Dar — în pa-[sa]Jul în care ia în discuţie apariţia stafiei — Stephen pare
123
înclinat să-i retragă harul cel mai însemnat, acela al Cu noaşterii de sine. întrebarea pe care şi-o pune eroul est ~ de unde putea bătrînul Hamlet să ştie felul în care a foj asasinat, precum şi pe autorii fărădelegii, de vreme J fapta s-a consumat în timp ce el dormea ? Desigur. r^ punde Stephen, ştiinţa aceasta n-o putea dobîndi si bătrînul rege, ea i-a fost transmisă de altcineva, în j^ părăţia de dincolo : „Dar acelora care mor în somn ^J le e dat să ştie felul în care s-au sfîrşit, decît dacă Cre, atorul le insuflă cunoştinţa aceasta în viaţa lor viitoare." * Dar, în cazul acesta, ar urma că bătrînul Hamlet fa Shakespeare, odată cu el) îşi rămăsese ascuns lui însuşi nu se împlinise nicidecum ca un „tată" ; el a trecut fo celălalt tărîm „neluminat de învăţătura pe care a desfăşurat-o în scris sau de legile ce i se dezvăluiseră."*

La teza identităţii termenilor extremi ai relaţiei tată/ fiu, Joyce va fi ajuns, în chip firesc, prin adîncirea doctrinei aristotelice a „entelehiei",; dar, cum la moara unui mare scriitor, vine~griu 3e peste tot, în această direcţie a fost pusă la contribuţie şi faimoasa erezie sabelliană, pe care Joyce însuşi o menţionează în romanul *Ulysses.* Este vorba de interpretarea pe care Sabellius o dă celor trei persoane ale trinităţii mistice ; spre deosebire de linia teologică oficială, care vede în Tată şi în Fiu persoane consubstanţiale dar[1] distincte, Sabellius nu mai face nici un fel de distincţie între ele, tratîndu-le ca identitate. Ceea ce îl va conduce pe Joyce către un nou paradox : de vreme de Tatăl este Fiul, se poate spune câ el îşi este propriul fiu : „Acela care singur şi-a dat fiinţă, avînd la mijloc sfîntul duh, şi Cel care însuşi S-a trimis pe Sine, Muşcăturaremuşcării, să medieze între El însuşi şi ceilalţi, El care, trădat de duşmanii săi, despuiat şi biciuit, fu ţintuit ca un liliac de uşa hambarului, înfometat pe cruce, El care le-a îngăduit să-L pună în mormînt, S-a sculat, a îndurat chinurile iadului, S-a înălţat la cer, şi acolo şezu, ăşti ultimi o mie nouă sute de ani, de-a dreapta propriei Sale Fiinţe "[3S]. Cu aceasta, pătrundem însă într-un domeniu al calamburului, în «e cărui ispite Joyce cade bucuros.

Nu este exclusă însă posibilitatea ca — alături de efe' zia lui Sabellius — Joyce să se fi folosit şi de anumit
cUlaţii hegeliene asupra trinităţii mistice ; dealtmin-sPe. jntr-o comunicare mai recentă (din 16 iunie 1971), cadrul celui de al II-lea Symposion Internaţional Ja-joyce, criticul lyonez Jacques Aubert semnalează ^portanta pe care ar fi av«4<-o, în formarea gîndirii lui yCe; cercetarea unor exegeze

contemporane asupra filo-^jei'şi esteticii hegeliene. Este vorba, în speţă, de trei r£ri : de *The Secret of Hegel, a* lui James Hutchinson 'tirling, apărută în 1865, de *The Introduction to Hegel's pjiilosophy of Fine Art, a* lui Bernard Bosanquet, apă-jtă în 18£tâ Şi. în fine, de *A History of Aesthetic, a* aceluiaşi Bernard Bosanquet, apărută în 1892 (şi, într-o nouă ediţie, în 1904). După opinia lui Jacques Aubert, ntre lecturile de moment ale lui Joyoe, acestea au lă-sat urmele cele mai adinei asupra gîndirii sale : „O lectură atentă a primelor eseuri şi conferinţe ale lui Joyce m-a convins că ele erau orientate de aceste prime trei opere" (dintr-o listă ceva mai lungă, pe care însă nu o mai transcriem în întregime)[36] Ar fi o imprudenţă, to-i, să se vorbească despre un eventual „hegelianism" 1 scriitorului ; tot ceea ce se poate spune este că Joyce a căutat punţi de legătură între Hegel şi Aristotel. Or, există numeroase corespondenţe şi elemente comune între doctrina aristotelică a „entelehiei" şi dialectica hegeliană a Ideii. în formularea stagiritului, procesul „entelehiei" onsta în trecerea dintr-un stadiu al *posibilităţii* (dinamis, potentia), la acela al *realităţii-în-act* (energeia, actus). în formularea lui Hegel, dialectica Ideii include trei stadii; n cel dintîi, Ideea e „ideea eternă care nu este încă pusă în realitatea ei", e — cu alte cuvinte — „numai ideea Ktractă." [37] în cel de al doilea stadiu, Ideii îi este carac--ristic faptul „de a se deschide, a se determina, a se di-a originar, de a se pune pe sine ca ceva diferit de [38]; Ideea părăseşte deci forma „universalităţii abstracte", pentru a o dobîndi pe aceea a „manifestării" 1 precizarea stăruitoare a lui Hegel că „diferenţialul ' determinat în aşa fel îneît diferenţa să fie nemijlo-'t dispărută."[39]). în sfîrşit, cel de al treilea stadiu va fi 1 stadiu al „concilierii", stadiu în cadrul căruia spiritul reunit cu sine ceea ce a diferenţiat de sine scindarea Un paralelism între doctrina „entelehiei" şi dia-

124

125

la Joyce, sîntem

ţi să recunoaştem că

abstract în general, ideea, ea este numai

tru sine, de a suprima unitatea şi de a institui dezur^

□ornea de la premisa „consubstanţialităţii". Aceeaşi re-1 •- va fi tratată de Joyce sub forma şi a unui conflict a incompatibilităţii, acolo unde nu există „consub-ţialitate" ; Fiul manifestă aici tendinţa fermă de a se

nu se arată la

denaturat, rîvna cunoaşterii de sine. s-a stins cu.

t-o pînă acum, o relaţie

rea."[42] în felul acesta s-a vădit că esenţialul celor dn^ 1 şi'care trebuie să conducă la o unificare a extremelor, doctrine se aflâ în raporturi de mare afinitate.

Spuneam însă că Hegel încearcă să plasticizeze sa dialectică, cu ajutorul Trinităţii mistice ; lucrul se întîmplă în *Prelegeri de filosofie a religiei.* Astfel, Pn. ma determinaţie a Ideii, adică ideea abstractă, în eterni r t-tatea ei, ideea „înaintea creării lumii, în afara lumii"[43], a Explicaţia corespunde unei „împărăţii a tatălui."[44] Cea de a doua de car5, ^^l^^ef^^^c^^U^^^.^^.^^ * calităţile morale tre-(Tatăl") „se creează veşnic pe sine ca fiu al său, se dec- buinaoase, de îndrăzneala" m primul rmd, sau de tena-sebeste pe sine de sine".'Dar-accentuează Hegel-di-,aa.te- Dimpotrivă Tatăl acesta arata o înclinaţie abso-fenSte aceasta este una care se suprimă necontenit: „e]<iu a sPre «Jmo*.tate> *&*. «^plăcere, el este structural (Tatăl" — n.n.) se diferenţiază si este, în acest altceva\indaratmc .Ş1 «stil faţa de tot ceea ce ameninţa sa-1 smul-pus (adică în „Fiu" - n.n.) absolut la sine însuşi.«'fa din rut!na cotidiana ; un tata care detestă în chip Esenţa relaţiei dintre „Tată" si „Fiu" se vădeşte, pri>ganic eroismul, vigoarea sufleteasca. In tatăl denaturat urmare, a fi *iubirea;* fiindcă - spune Hegel - „iubirea *7™?'*™* extensiune, m întreaga Lumea tatălui -este o deosebire a doi care totuşi nu sînt absolut diferiţi dormitează un principiu al tradarn ; rasa căreia îi apar-unul de altul. Conştiinţa, sentimentul acestei identităţi ™ b,tep,hen este o.Fasa ce S1"3 abandonat şi şi-a sacrifi-este iubirea, acest a fi 'în afara mea : am conştiinţa de J «totdeauna er011> conducătorii săi spirituali. Motivul sine a mea nu în mine, ci în celălalt."" în ceea ce pri- ™ni apare pentru prima data - în proza lui Joyce veste cea de a treia determinaţie, conţinutul ei va fi corp*

P™**"« *W Da V *» *The Committee Room,* din *cilierea;* după ce „Tatăl" s-a diferenţiat de sine, mani-festîndu-se ca „fiu", el va anula însăşi această diferenţiere, această separare şi cădere, reîntorcîndu-se la sm[e]-Esenţa psihologică a relaţiei Tată/Fiu se confirmă dea *ii* iubirea : „AceasTă~alteritate e cea care se nic pe sine, cea care se pune etern pe sine ; suprimă pe sine veşnic şi această punere de sine ş[1] [b] primare a alterităţii este iubirea, spiritul."[48]
volumul *Dubliners;* eroul trădat de chiar neamul său (Fiul jtrădat de Tată) este, aici, omul politic irlandezuCharles Parnell. Prin anumite detalii ale povestirii (motivul ba-pilor, al capitalului, al arginţilor deci)7 simbolul Fiului se Wentifică cu mitul lui Christos. Iată însă că — *în A Por-*
trădării)
cu Christos ; Richard Ellmann ne previne» că „Joyce, după cilm sugestii ulterioare lasă să

se înţeleagă, s-a închipuit pe sine drept Parnell."[4]' Crîî <e privită deci, în perspectivele ei ultime, ca expresie
atunci cînd nu-şi trădează eroul, conducătorul spirit^ J un« năzuinţe demiurgice.
lumea tatălui se străduieşte să-1 aservească, să-i r-
lanţuri, pentru a-i împovăra, sub o formă sau alta,
rul; ceea ce — în romanul *Ulysses* — se traduce t
tr-un motiv al „cheilor". In episodul *Telemachus,* de
dă, Stephen Dedalus este "acefa~caTe a închiriat ~~
Tower (invitîndu-şi şi prietenii, pe Buck Mi o.
pe Haines, să locuiască împreună), dar, finalmente,
Mulligan va fi acela care va pune stăpînire pe chei, „
pînd" poziţia lui Stepherur

Reacţia Fiului faţă de o astfel de lume a tatălui, |n care domneşte trădarea şi perfidia, va fi de separare brutală : Stephen Dedalus alege drumul exilului; sub acest unghi, reconcilierea eroului cu lumea tatălui este de neconceput. Socotim, de aceea, că aserţiunea lui Anthony Cronin, conform căreia *Ulysses* trebuie privit ca un gest de conciliere a lui Stephen cu lumea tatălui, a lui Si-mon Dedalus, nu poate fi primită : *„Ulysses* execută o complexă mişcare de reconciliere şi acceptare : către lumea tatălui autorului, către lumea «sordidă şi decepţionată» a vieţii de toate zilele, a vieţii obişnuite."[50] Pentru Joyce, este exclusă orice reconciliere cu trădarea. Dacă există, în *Ulysses,* reconciliere, aceasta nu priveşte lumea lui Simon Dedalus, a tatălui denaturat, ci lumea lui Leopold Bloom, a tatălui consubstanţial.

In concepţia lui Joyce, sufletul, această „formă a formelor", se înfăptuieşte pe sine printr-o suită de două eliberări succesive ; cea dintîi va fi o eliberare din starea de potenţialitate, o eliberare de neant, de nefiinţă Cea de a doua eliberare însă — cea care şi dă un sens deplin atitudinii scriitorului — va fi o eliberare de existenţă ca devenire, va fi o evoluţie către formele absolute ale existenţei. Dar, aşa cum sugerează şi simbolistica Trinităţii, această mîntuire de devenire înseamnă o mîn-tuire de însăşi condiţia umană, o mîntuire de „împăr[a]" ţia fiului", o postulare de sine pe o dimensiune ont°' logică a Demiurgului, a „Tatălui". Opera lui Joyce ^ cărei simbol central îl reprezintă „zborul" lui Dedal . şi al lui Icar din labirint, eliberarea lor de pămînt) tr

Celebritatea, Henri-Frederic Amiel (1821—1881) şi-o datorează monumentalului său *Jurnal intim,* operă în care — de-a lungul a aproximativ patru decenii — şi-a studiat cu minuţie şi cu exemplară luciditate stările de spirit şi dispoziţiile lăuntrice, lăsînd astfel unul din do-cumentele cele mai semnificative şi mai impresionante asupra sensibilităţii omului modern; desigur, ar putea fi făcută obiecţia că — întrucît cercetarea de faţă şi-a propus să ia în discuţie exclusiv creaţiile *romaneşti* ale epocii noastre — un comentariu consacrat lui Amiel nu şi-ar

afla locul aici. Autorul este însă de părere că — avînd în vedere anumite linii de dezvoltare ale romanului modern, tendinţa tot mai accentuată a acestuia de a împrumuta forma confesiunii sau a reflexiei, de \ a-şi revendica aparenţa de jurnal — Amiel ni se înfăţişează totuşi, sub acest raport, ca un strălucit precursor Jpentru o întreagă pleiadă de romancieri (între care, fireşte, şi nu în ultimul rînd, Andre Gide), astfel încît o eventuală omisiune a lui ar fi fost de neiertat.

Ceea ce defineşte, mai presus de orice, personajul acestui *Jurnal* — personaj altminteri destul de labil şi de oscilant — este o foarte netă adeziune la o metafizică a Ideii ; aşa cum observă şi Edmond Scherer, Amiel pare marcat de o nevoie accentuată de „totalitate", de o nevoie de a reface şi de a reconstitui unitatea originară a întregului : „O nevoie îl domină, a cărei ex-Presie revine adeseori în *Jurnal,* «nevoia de totalitate», wmiţa îl îngrijorează. Nimic, după părerea sa, nu este eai în el însuşi, nimic nu există aparte, în aşa fel, încît once îl îndrumă către totalitate."[51] Este vorba, evident, e o seducţie a Ideii pure, a Ideii care conţine la sine oate virtualităţile, într-un stadiu încă al indiviziunii;

acelaşi Edmond Scherer vorbeşte cu multă îndreptaţi despre „sentimentul metafizic al multitudinii infijjj de posibilităţi", precum şi de „sentimentul critic al j 6i suficienţei oricărei posibilităţi prezente."[52] *Jurnalele UM* Amiel conţin însă elemente nu numai pentru o meta I fizică a Ideii, ci — iar aspectul acesta prezintă mai cu' seamă interes pentru noi, în cadrul capitolului de faţ,-
— şi semnificative elemente pentru o ontologie a Ideii-scriitorul se arată preocupat de modificările pe care\ Ideea le are de suportat, datorită tiparelor şi formelor pe care fenomenul existenţei i le inculcă. Astfel, j, vreme ce Ideea ca atare fiinţează într-un mod absolm
— transpusă într-un plan al existenţei, ea va dobîn* un regim al parţialităţii. Dacă Ideii îi este proprie nio-dalitatea ontologică a unităţii, realului îi va reveni, diiftj potrivă, o modalitate a pluralităţii şi a dispersării. Categoriile spaţiului şi ale timpului vor fi definite, de aceea, de Amiel, drept „modul prin care noi percepem succesiv ceea ce este simultan în idee."[53] în raport cu. eternitatea ideii, timpul nu face aşadar decît să intro-j ducă un principiu al dispersării : „Pentru inteligenţa supremă, nu există deloc timp, ceea ce va fi, este. Timpul şi spaţiul sînt fărîmiţare a infinitului, în folosul i unor fiinţe finite."[54] într-o însemnare ulterioară, Amiel va reveni asupra acestei teze, în termeni aproape identici : „Timpul nu este decît o măsură pentru dificultatea conceperii ; cugetarea pură aproape că nu are nevoie de timp, întrucît ea percepe cele două capete ale ideii aproape deodată (...). Timpul este deci dispersare a] fiinţei aşa cum cuvîntul este analiză succesivă a unei intuiţii sau a unei voinţe."[55] Temporalitatea are prin urmare darul de a distruge şi de a descompune perspectiva unitară, proprie ideii, ea putînd prin aceasta să se transforme — dintr-un unghi al cunoaşterii — într-un principiu al amăgirii, existenţa umană fiind, prin aspectul ei fragmentar, inseparabilă îndeobşte — pentru Amiel — de fenomenul iluziei : „Orice ar fi, ne hrăni» mai curînd cu iluzii decît cu adevăr. Fiecare desfăşoară bobina speranţelor sale înşelătoare, şi cînd a ajuns 'ai capăt, se culcă pentru a muri, sau lasă fiilor şi neP°J ţilor săi testamentul de a o lua din nou de la capăt.

/ gură Ideea, în unitatea ei, poate oferi spiritului uman perspectivă absolută : „Succesiunea trebuie convertită simultaneitate, pluralitatea părăsită de dragul unicii iar din fenomenele schimbătoare să ne înălţăm la
enţe
„ Dar nu numai categoria spaţiului şi a timpului, ci
. aceea a individuaţiei conferă existenţei mundane a i caracterul ei de inferioritate ; în fiecare dintre noi lăşluieşte, astfel, un „om lăuntric", o subiectivitate ^j-e, prin natura ei, este nelimitată : „Fiecare posedă îeci'în sine analogii şi rudimente de orice, ale tuturor fiinţelor şi ale tuturor formelor de viaţă (...). Un spirit subtil şi puternic poate să traverseze toate virtualită-îile."[58] Spiritul uman, subiectivitatea umană mai exact, deţine aşadar incontestabile însuşiri proteice : „Există în mine zece inşi, în funcţie de timp, loc, de anturaj sau e ocazie ; mă pierd într-o diversitate mobilă (...). Mă simt cameleon, caleidoscop, proteu schimbător şi polari-zabil în toate felurile, fluid, virtual, în consecinţă latent."[59] Acest tip de proteism încorporează nu numai virtualităţi prin excelenţă umane, ci şi virtualităţi ale vieţii în general, chiar şi în formele ei cele mai simple şi mai umile de

manifestare : „în astfel de stări de simpatie universală, am fost chiar animal şi plantă, un anume animal, un anume arbore."[60] Metafizica iniţială a Ideii se deplasează aici către o metafizică a Vieţii, avînd numeroase puncte de contact cu conceptul nietzs-chean al „dyonisiacului" ; indiferent însă de nuanţa metafizică a poziţiei, perspectiva ontologică a rămas neschimbată. în raport cu trăsătura de Totalitate a su-etului, subiectivitatea individuală îi va apărea lui Amiel ca o modalitate a limitării, ca o finitudine : ividualitatea ta constă în impersonalitate, iar neca-tău în a trebui să fii individual (.. .). Eul tău confinat să nu fie decît el însuşi, în vreme ce instinctul adînc era de a se confunda cu non-eul, iată genul upliciu din care nu poţi să ieşi. Ar trebui să te măr-[ie]?ti şi aceasta îţi este cu neputinţă."[61] Spre deosebire [e] Joyce, apropiindu-se însă în oarecare măsură de >ust, Amiel se arată ostil oricărui proces de in-for-[e] a fiinţei, întrucît forma implică separare, desprin-

131

dere de totalitatea fiinţei, captivitate şi parţialitate a, dar : „Atîta vreme cit ne simţim eul, sîntem limită egoişti, captivi."[62] Atitudinea aceasta se va traduce, î?[1] deobşte, printr-o abţinere de la orice act de opţiune Sai* de angajare, printr-un anume refuz programatic de se defini : „Tot ceea ce vine de la providenţă, tot ceea ce e necesar, pe scurt de neimputat, l-aş suporta cred cu tărie. Dar responsabilitatea îmi înveninează amară. ciunile. Or, un act este esenţialmente voluntar. Astfeî încît acţionez cit mai puţin cu putinţă."[63]

Soluţia ideală pentru un asemenea tip de contradic. ţie — indiferent dacă ea se întemeiază pe o metafizic a Ideii sau pe una a Vieţii — ar constitui-o anularea faptului de a fi, întoarcerea la începuturi, regăsirea acelui nedefinit Eden „din care individualitatea noastră a ieşit, dar pe care 1-a locuit într-o somnambulică stare anterioară vieţii sale individuale."[64] Existenţa reprezintă pentru Amiel un rău, răul ontologic prin definiţie ; per-i sonajul acestui jurnal se învăluie într-un vis al nefiinţei, rîvneşte să se situeze într-un „punct zero" al existenţei, să-şi suprime propria naştere : „Altfel spus, spiritul nu ar fi oare virtualitate universală, univers latent ? Al său zero ar fi germenele infinitului care, în matematică, se exprimă printr-un dublu zero."[65] Reîntoarcerea în in-creat înseamnă o regresiune a existenţei şi a devenirii în propriul principiu, o reîntoarcere într-un spaţiu al mumelor : „Consecinţele reintră în principiul lor, efectele în cauză, pasărea în ou, organismul în germene. Această reimplicare psihologică este o anticipaţie a morţii (...), cădere într-un tărîm al mumelor, sau mai curînd o simplificare a individului care, lăsînd să se şteargă toate accidentele, nu mai există decît într-un stadiu indivizibil şi punctiform, starea de putinţă, un zero fecund."[66] Reîntoarcerea şi coborîrea în punctul zero al existenţei modifică însă în chip fundamental statutul ontologic al personajului ; el încetează astfel să se împărtăşească din condiţia de simplă creatură, rec[u]" perînd-o pe aceea de putere generatoare, el este investi cu atribute demiurgice, devine arhetip. Oricît de slaba conştiinţă ar avea despre aceasta, Amiel este stăpînit o

liu poziţia lui conţine **răzvrătirea, refuzul de** a **se** ' legii de a fi.

[1] problematica celor dintîi lucrări epice ale lui Tho-aS Mann — romanul *Casa Buddenbrook* (1901) sau felele *Tristan* (1902) şi *Tonio Kroger* (1903) — se dezvoltă, în întregul ei, din teza centrală a antinomiei dintre /iaţâ' Şi [s]Pi[r]it ; în formularea acestei antinomii, roman-fierul adoptă un punct de vedere precumpănitor onto-[o]gic. Principiul vital se va specifica astfel ca o modalitate în cadrul căreia existenţa nu va fi dublată şi de o conştiinţă de sine, personajele care o ilustrează apar-tinînd în genere „tipului inconştient" ; principiul spiritual va defini, dimpotrivă, apariţia unei perspective intelectuale asupra simplei trăiri, apariţia, cu alte cuvinte, a gîndirii; a comprehensiunii de sine a existenţei. 0 distincţie de acest gen, între cei doi termeni, întreprinde, de pildă, şi Deţlev ŞpineU\ protagonistul nuvelei *Ţristan,* în scrisoarea pe- -care el o adresează vigurosului domn Kloterjahn : „Lumea e plină de ceea ce eu numesc -«tipul inconştient» şi nu-i pot răbda pe toţi aceşti ţipi inconştienţi. Nu pot suferi felul acesta de a trăi, timp, neştiutor şi lipsit de convingere, nu pot răbda în jurul meu această lume de o naivitate aţîţătoare. Un imbold irezistibil şi chinuitor mă împinge să lămuresc tot ce e în jurul meu, să-1 exprim şi să-1 fac conştient, indiferent de faptul dacă lucrul acesta are efecte pozitive sau negative şi dacă aduce mîngîiere sau pricinu-ieşţe durere."[67] Pe o astfel de distincţie are să se înte-neieze, în ultimă instanţă, şi faimoasa teorie — împărtăşită de Diavol lui Adrian Leverkuhn, în capitolul XXV-jlea din romanul *Doctor Faustus* (1947) — asupra îter-ttouă vîrste culturale ale umanităţii, celei dintîi îrstei „clasice") fiindu-i proprie spontaneitatea necen-[lr]ată, entuziasmul, inspiraţia, „o inspiraţie într-adevăr îrmecătoare, imediată, absolută, indiscutabilă şi autentică.""[8] In vreme, ce, în veacurile moderne, creaţia are ?[a] suporte „controlul

ucigător al raţiunii", actul creator '«ibrăcînd mai curînd aspectul „criticii dizolvante."[69] dinţa scriitorului, pe această linie, este nu atît de Păstra un anume echilibru între trăire şi cunoaşterea
132
133
de sine a acestei trăiri, ci de a da drept conţinut eţj tentei doar cunoaşterea, de a absolutiza această dimetl"" siuiie a ei, de a identifica faptul de a fi cu activitatea de cunoaştere.
Dacă, în schiţarea aceastei antinomii, Thomas Marm dezvoltă, în mare, anumite sugestii ce se găseau w *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* de îndată ce va trece la definiţia însăşi a „răului ontologic", de îndată ce va lua în discuţie imperfecţiunea ontologică a trăirii natu* rale, el se va disocia simţitor de Schopenhauer ; astfel pentru Schopenhauer, „răul ontologic" se asocia în chin necesar mai cu seamă imposibilităţii unei satisfaceri absolute de sine a dorinţelor empirice ale individualităţii umane, In *Lumea ca voinţă şi reprezentare* faptul de V fi se constituie ca o mişcare care izvorăşte necontenit din sine însăşi, ca un lanţ de cauze şi de efecte care se succed la nesfîrşit, aşadar ca un dinamism apăsător, ca o imposibilitate pentru un răgaz, ca o inaccesibilitate a absolutului : „Viaţa oscilează_ deci ca o pendulă, de la dreapta la stînga, djQg~suierinţă la jglicţis ; tocmai din aceste elemente şi este~~elT alcătuită."' *"P*entru a se mîntui de „răul ontologic", spiritul uman are să se nege pe sine ca voinţă de a fi, are să se constituie doar ca' subiect cunoscător pur, ca voinţă de cunoaştere : „în ceea ce priveşte faptul opus, al negării voinţei de a trăi, el consistă din aceea că, odată făcută această descoperire, voinţa încetează, încetînd şi aparenţele individuale — de îndată ce sînt cunoscute ca atare — să mai funcţioneze ca motive, ca resorturi capabile de a declanşa voinţa."[71] Această negaţie are să producă deci o izbăvire a fiinţei de răul de a fi; nemaifiind supus, în nici un-fel, determinismelor vieţii, spiritul •«•ităt«r pur do-bîndeşte, în sfîrşit, repaosul şi împăcarea, se eliberează de constrîngerile vane ale voinţei de a fi, se eliberează de trudă : „Starea de obiectivitate pură a intuiţiei devine totodată o stare de absolută fericire."[73]
Thomas Mann are să elaboreze o nouă viziune asupra „răului ontologic" ; ceea ce face ca trăirile naturale să fie un rău este lipsa lor de substanţialitate, banalitatea lor funciară, caracterul lor de fenomenalitate goala-„Există ceva căruia eu îi spun „scîfba cunoaşterii"
134
ea stare de spirit în care omului îi e destul să pă-nmdă în adîncul unui lucru, pentru ca să se simtă Srbit de moarte (fără intenţie de împăciuire), cazul lui jamlet, prinţul Danemarcei, „literatul tip"[73]. Dar, prin "jxiar natura lui, răul acesta nu poate fi trăit decît de irit, el nu~se re!eva deci decît acolo unde viaţa va •însoţită de o conştiinţa a\ vieţii. în felul acesta, „tipul. 1 conştient", întruchiparea pură a voinţei de a fi, îşi i-^jeşte existenţa sa ca pe o bucurie ; pretutindeni unde 1 apare, va lăsa impresia unei extraordinare plenitudini a bucuriei de a fi. Platitudinea lui intelectuală îl ocroteşte, îi întreţine o stare de certitudine, de încredere în viaţă, pe care sîntem perfect îndreptăţiţi să o denumim „optimism". Suferinţa şi chinul vor apare__ numai ;olo unde va irumpe__şi_ reflexia asupra-vieţii, ele reprezintă aşa"Har~Iotul celor aleşi pentru spirit şi pentru :unoaştere. Pentru aceştia se va pune, fireşte, şi problema unei izbăviri de rău, printr-o negaţie a voinţei de a fi ;, spre deosebire de Schopenhauer însă, Thomas [ănn nu crede" că modalitatea ontologică a cunoaşterii nu înseamnă şi o depăşire a fenomenului suferinţei. Fiindcă — a~fată "Thomas Mann — a te constitui ca voinţă de cunoaştere înseamnă, într-adevăr, a te sustrage de'terminismeior vieţii, ale voinţei de a fi, dar înseamnă în acelaşi timp a intra sub acţiunea altui tip de con- strîngere, cel specific voinţei de cunoaştere, astfel încît" limanul de linişte şi de repaos este cu desăvîrşire exclus, şi pe planul acesta. Nici pentru cunoaştere deci nu există o perspectivă a quietăţii, fapt pe care Schopenhauer — şi, apoi, şi Richard Wagner — nu l-au realizat pe deplin ; lui Wagner, de pildă, i s-a părut, la un moment dat, că arta ar putea fi privită „ca mijloc de mîh-iire, ca un quietativ, ca o stare de intuire pură şi de anunţare la voinţă."[74] Dar, curînd, iluzia avea să se «trame, iar Richard Wagner avea să constate că

eli-'erarea de sub tirania vtiaţei *ie* a fi nu este nicidecum 5 natură să aducă însemnarea, şi că — prin artă — e anunţă un nou tip de constrîngere, acela al ^rgaţiey '1 producţiei spirituale : „atunci abia îşi face apariţia o 'mă superioară a sclaviei voinţei, cea productivă, lupta tei> despre care, în lupta josnică a existenţei, omul
135
şi-a făcut o imagine filosofică înşelătoare, întrucît ea nu este deloc cunoaşterea mîntuitoare şi «reprezentare* pură, ci spasmul suprem al voinţei, cu adevărat «roata lui Ixion»-[75]."
Existenţa genială este întotdeauna maN cată, la Thomas Mann, de semnele suferinţei, ceea Cg îi conferă o incontestabilă dimensiune a eroismului măreţiei; dar, cîteodată, măreţia devine o povară prea grea, de neîndurat, şi atunci geniul rîvneşte să se rede-finească pe sine ca simplă voinţă de a fi, să se coboare în tiparele „tipului inconştient", să lepede povara conştiinţei. El preferă deci, în asemenea momente de slăbiciune, răul ontologic, faptului de a suferi, pentru care singurul responsabil este principiul cunoaşterii : „Tărîmul spre care tînjeşte dorul nostru este «normalul»», este «buna-cuviinţă»-, este «amabilul», este viaţa în âdeme-nitoarea ei banalitate. E încă departe de a fi un artist draga mea, cel care nu ştie ce înseamnă să tînjeşti după tot ce e naiv, simplu, viu, după puţină prietenie, devotament, încredere şi fericire omenească, acel dor ascuns şi mistuitor, Lisaveta, dorul după desfătări ce ţi le oferă cotidianul."[76] Spre deosebire de Schopenhauer deci, Thomas Mann nu suprapune, ci — dimpotrivă — pune în opoziţie noţiunea de „rău ontologic" şi ideea de suferinţă ; în sensul că~~suîerinţa apare doar acolo unde se iveşte şi aspiraţia unei mîntuiri_de răul ontologic. Ideea suferinţei îl va duce pe Thomas Mann la elaborarea unuia dintre conceptele fundamentale ale artei şi ale gîndirii sale, conceptul de „măreţie".
Faţă de viaţă, măreţia ia, după cum am văzut, o atitudine schimbătoare ; pe de o parte, ea va privi viaţa, în elementaritatea ei, cu superioritate şi dispreţ, cu. adîncă desconsiderare pentru inconsistenţa şi platitudinea ei. Aceasta se va exprima de regulă prin sentimentul de plictis sau prin pornirea spre parodie. O astfel de trăsătură va surprinde-o de îndată Wendell Kretzschmar, ca izbitoare şi pozitivă, la tînărul său învăţăcel, Adrian Leverkuhn : „Răceala, inteligenţa «repede să-tuîa^7 simţul" searbădului, oboseala, tendinţa spre plictiseală, greaţa, toate erau tocmai potrivite să ridice înzestrarea la nivelul vocaţiei."[77] Repulsia şi dispreţul pentru viaţă, pentru sentimentalitate, pentru calda su-
• ctivitate, îl va determina pe Adrian Leverkuhn, în tuni te momente, nu atît să nege trăirea, cît să încerce 311 păstrînd-o — să o transfigureze, să o înnobileze îh-""un sens spirftnaî; corectîndu-i spontaneitatea printr-o ^ăborare intelectuală, aplicîndu-i un principiu de rigoare e- de ordine, prin afirmarea unor norme abstracte. Aşa ^1 şi explică, dealtfel, simpatia şi înţelegerea pe care Adrian Leverkuhn o are pentru opera de reformator artistic a lui Beissel : „Cel puţin avea un simţ al ordinii si mai bine o ordine absurdă, decît nici una (...) Caraghios, zisese el, foarte caraghios. Dar un lucru trebuie gă admiţi : legea, orice lege are un efect refrigerent, şi în muzică e cuprins.ă_atîta căldură, căldură de grajd, căldură bovină aş zice, încît poate că are nevoie de tot felul de legi refrigerente — şi dealtfel le-a şi căutat, întotdeauna, ea însăşi.'"[8] Procesul de spiritualizare a trăirilor elementare poate fi pus în legăturjLcu -CancepJail nletzschean al apolIiniculuP; preluîndu-1 de la Nietzsche, -^onTăncieru~r modîlTcăTnaă semnificaţia ontologică pe care acesta o avea în *Naşterea tragediei din spiritul muzicii.* La Nietzsche, apollinicul denota micime umană faţă de fenomenul măreţ al vieţii : „Grecii cunoşteau şi \ simţeau spaimele şi grozăvia existenţei. Pentru a putea lsuporta viaţa, trebuiau s-o mascheze prin creaţia onirică |olimpiană."[79] La Thomas Mann, dimpotrivă, apollinicul reprezintă o tentativă a măreţiei umane de a transfigura fenomenul inconsistent al vieţii, de a o înălţa din banalitatea şi platitudinea ei, de a-i atribui o demnitate spirituală. Dar nici operaţia de structurare formală a vieţii nu are să ducă la o deplină conciliere a măreţiei umane cu aceasta ; mai cu seamă în cîmpul creaţiei artistice, afirmarea excesivă a principiului formal duce la artificialitate, la o pierdere a adevărului şi a

autenticităţii. Fenomenul culturii, după Adrian Leverkuhn, îndeamnă la parodie, la zeflemea, la persiflaj : „el dorea o înnoire [a] operei *buffa* în spiritul celui mai artificial persiflaj /Şi al persiflării artificialului."[80] în urma efortului de "itelectualizare a vieţii, măreţia umană păstrează aceeaşi Perspectivă de superioritate asupra ei.
Spuneam însă că atitudinea'faţă de fenomenul vieţii, [a] simplei voinţe de a fi, are un caracter şovăielnic şi
136
137
schimbător ; fiindcă, în flagrantă contradicţie cu această privire de sus, Adrian Leyerkuhn — asemeni lui Toni[Q] Kroger — invidiază umanitatea de rînd, rîvneşte ~u b'ugurtîîe~ei~simpTe şOără~m7ez7 tînjeşte după „căldura bovina*"!'prieteniei, ă îuBIm^TTpaternităţii. Se păstrează astfel, în romanele "lui Thomas Mann, o" tensiune care s-ar vrea necontenit rezolvată, printr-o conciliere impo, sibilă a contrariilor.
Soluţiile cele mai avansate la care a ajuns Thomas Mann, în strădania de a suprima antinomia Viaţă/Cunoaştere se materializează într-o reformulare terminologică a ei, ca antinomie burghez/supraburghez. Cei d[o]j poli între care pendulează gîndirea scriitorului rămîn în continuare, Schopenhauer şi Nietzsche ; dar, dacă în cadrul relaţiei viaţă/spirit se putea vorbi de o fidelitate mai pronunţată faţă de Schopenhauer, rezolvările spre care se tindea vizînd un act de negare a voinţei de a fi şi de izbăvire de existenţă, antinomia burghez/supraburghez marchează o apropiere simţitoare faţă de Nietzsche, o schimbare de perspectivă asupra fenomenului vieţii, ceea ce va avea drept consecinţă o păstrare şi o afirmare a voinţei de a fi, singura modificare ce i se aduce acesteia fiind una doar de domeniul intensităţii. Asemeni lui Nietzsche, Thomas Mann restituie acestei modalităţi ontologice întreaga ei demnitate ; voinţa de a fi nu îi mai apare în lumina de pînă acum, "ca dezo-lSnTă"platitudine şi banalitate, ca plictisitoare şi monotonă repetiţie, ci — dimpotrivă — mai cu seamă ca putere creatoare, ca infinită putere creatoare : „Nu exista" Dumnezeu — nu-1 numeşte nimeni, "nimeni nu-1 invocă. Există exclusiv filosofie erotică, metafizică ateistă şi mit cosmogonic, în care motivul dorinţei dă naştere lumii."[81] De pe n'oile sale poziţii, Thomas Mann va înclina să valideze — în special în cîmpul creaţiei artistice — starea de inspiraţie şi extaz ; orice manifestare a spiritului apollînic, orice activitate [s] reflexivă Ş[1] conformare la normă îi vor apare acum, dimpotrivă, nu ca un proces de" înnobilare' spirituală a vieţii (cum am văzut mai înainte), ci, mai' curînd, ca un semn al mediocrităţii, c^a o reţinere dmaintea măreţiei (o altfel o[e] măreţîiX~ca o diminuare confortabilă a acesteia, ca °
manifestare de mărginire şi îngustime. Intelectualismul, '-[1] apollinic sînt văzute ca o^ expresie a" şpfnfuTui
ul apolc sînt văzute ca o expresie a spiritului rit'burghez ; o asemenea definiţie a conceptului de Bez^ putem intimi în comentariul pe care Thomas
Hann îl consacră lui Richard Wagner : „Ordinea pedantă, cît şi eleganţa burgheză ce îl înconjoară de care
[r]e nevoie pentru a lucra, se armonizează cu nuanţa de 'eflecţie şi inteligentă sîrguinţă artistică, ce nu lipsesc !jin diabolicul producţiei sale şi care constituie tocmai [Da]rtea burgheză a acesteia."[82] Trăsături ale spiritului burghez sînt descoperite şi la Goethe, fiind identificate, de asemenea, cu tot ceea ce ţine de o atitudine grudentă dinaintea vieţii, de o voinţă de îmBIîhzire şi îngustare ;feî7~36~cenzură~ apollinică a gîndirii, a raţiunii : „Are [3] tendinţă burgheză spre ordine, tendinţă care, ca în generăT^a vieţii serioasă îndrumare"*-, o moştenise de la părintele său şi care, ca şi la acesta, avea să degenereze la bătrîneţe într-o evidentă pedanterie şi într-o manie de colecţionar."[33] Purtătorul de cuvînt cel mai autorizat al spiritului burghez", al idealului apollinic, va fi,, în romanele" lui Thomas Mann, „flaşnetarul" Settembrini, omul cuvîntului, ăT retoricii, al exprimării plastice : „Chiar şi aceste ultime cuvinte — oricare ar fi fost obstacolul ridicat de limba germană în faţa limbii sale mediteraneene — domnul Settembrini le rostise într-o sonoritate plăcută, limpede şi — aproape că am putea spune — plastică."[84] Zeul căruia Settembrini îi aduce necontenit ofrande este, indiscutabil, Apollo, zeul formei şi al chibzuinţei, zeitatea protectoare a spiritului burghez prin excelenţă : „M-arn gîndit însă, de curînd, pe cînd stăteam în pat : este oricum perfect, este minunat că a baza oricărui soi de profesie umanistă dăinuieşte ele-
îentul formal, ideea de formă, a formei frumoase."[35] Pentru a se "reîntîlni cu dimensiuni ale măreţiei,

nţa umană trebuie deci să înfrîngă, întîi de toate, în iuXînsăşi, respectul pentru formă şi qrdine1_şă_imprime
iritului ostilitate faţă de tipare, să-i insufle avîntul şi tezanţa de a călca peste opreilişti, să aşeze activitatea cunoaştere pe cu totul alte fundamente, principiul onalităţii şi al chibzuinţei făcînd loc unui principiu vizionarismului. Pe de altă parte, activitatea de cu-
139
V
138
noaştere va trebui să tolereze şi cealaltă niodalitaţ ontologică, a voinţei de a fi, care — în măsura în Car va asculta, la rîndul ei, de un imperativ al intensificării al descătuşării ei de propriile limite, al afirmării ei c~ principiu absolut — se va investi cu aceleaşi atribute ale măreţiei. Din perspectiva acestui ideal al măreţiei ambele modalităţi ontologice (şi erosul, şi genialitatea) izbutesc în egală măsură să înfrîngă răul de a fi, izbu! tesc în egală măsură să înscrie existenţa umană în dimensiuni ale absolutului. Pentru această nouă accep, ţiune a măreţiei, Thomas Mann a creat conceptul fje „supra-burghez".
In planul voinţei de a fi, fenomenul intensificării se traduce printr-o dispariţie a spaimei de moarte, printr-o seducţie chiar faţă de propria distrugere, faţă de propria dispariţie, întrucît aceasta nu înseamnă decît o suprimare a unei forme individuale, mărginite şi trecătoare, înseamnă o descătuşare a vieţii absolute. Conceptul de „supra-burghez" corespunde deci, pe această latură, conceptului nietzschean al „dyonisiacului". Fenomenul intensificării, al dorului de moarte, care apare nu atît ca dorinţă de extincţie, ci ca transfigurare, ca dorinţă de nemurire, este surprins de Thomas Mann în universul operelor lui Richard Wagner : „Citatul arată egalizarea poetică manifestă dintre voinţă şi dragoste. Aceasta reprezintă, pur şi simplu, voinţa de a trăi, care nu se poate sfîrşi odată cu moartea, ci prin aceasta se eliberează de cătuşele condiţionate ale individualităţii."[86] După părerea lui Thomas Mann, moartea este înfăţişată ca mijloc de intensificare a vieţii şi în creaţia literară a lui Goethe ; luînd în discuţie o anumită aserţiune a acestuia, Thomas Mann îşi îngăduie constatarea : „în această ciudată discreditare a formei prin cuvîntul «pedanţi*, sălăşluieşte afirmarea haoticului, simpatia pentru moarte, tocmai ceea ce francezii au reproşat adesea caracterului german."[87] în personalitatea lui Goethe, s-ar întruni, astfel, alături de o latură prin excelenţa burgheză, şi o latură supra-burgheză, o dimensiune demoniacă : „Aceasta numesc eu limbaj supra-burghez.
Antinomia burghez/supra-burghez presupune însă nu numai o intensificare a voinţei de a fi, ci — aşa cum ai»
ai arătat — şi o intensificare a voinţei de cunoaştere ; fhomas Mann distinge, astfel, alături de o modalitate nferioară a acesteia, constînd în atitudine critică, în ură intelectualitate, şi o întruchipare mai înaltă, care Lbracă forma vizionarismului, a stărilor de iluminare. TJnei nevoi de intensificare spirituală, unei nevoi de a rveni la stările de iluminare, îi răspunde, propriu-zis, ; ajutorul binevoitor pe care Diavolul i-1 dă lui Adrian ; gverkiihn : „E, dealtminteri, ceea ce noi am recunoscut din capul locului, şi de aceea am fost cu ocrlîî pe tîne mcă de la început — văzusem că erai uri caz indiscutabil demn de interes, un caz ce se prezenta într-o formă cît se poate de favorabila ; era de ajuns să4 pui dedesubt numai puţin din focul nostru, numai puţin să-1 încălzeşti, să-1 aţîţi, să-1 stîrneşti, ca să scoţi din el ceva strălucit (.. .)! Dotat, dar bleg, aşa-i neamţul — destul de dotat însă ""ca să-1 irite propria sa amorţeală, şi s-o învingă prin iluminare, chiar dac-ar fi să-1 stîrnească >e diavol din pricina asta."[89] Ca şi în cazul în care opera în sfera vitalului, şi aici, într-o sferă prin excelenţă gnoseologică, intensificarea are drept rezultat o descătuşare a voinţei, o afirmare* a ei întru absolut.
/Trebuie precizat totodată că ideea intensificării, a i descătuşării voinţei, apare ca o

manifestare de refuz şi
respingere a condiţiei umane ; nu este o eroare prea mare *"a* susţine că morala intensificării implică o revendicare a unor atribute demiurgice, o convertire a dimensiunii ontologice de creatură, într-o dimensiune a
absolutului divin.

Arătam mai înainte că morala intensificării —- în planul voinţei de a fi — se defineşte ca dor de moarte, ca dorinţă de distrugere a cadrelor individualităţii ; "dar spiritul supra-burghez are să se manifeste deopotrivă, Pe această latură, şi ca atracţie pentru boală. Ca şi moartea, boala reprezintă o descătuşare a existenţei, o transgresare a unor bariere şi, în ultima analiză, o in-însificare a vieţii. Semnificative, sub acest raport, sînt tarile transformări pe care îmbolnăvirea le produce lsuPra lui Hans Castorp, protagonist al romanului
antele magic (1924) ; dintr-un ins exact şi mărginit,
'trun il bh l di
'tr-u
) ş g,
simplu burghez, el devine — în răstimpul pe-

trecut la sanatoriul din Davos — un adevărat aventuri al vieţii, o fire iscoditoare şi nechibzuită, ce îşi ia drept deviză : „placet experiri". Nu va trebui, de aceea, sâ ne surprindă elogiul pe care Hans socoteşte de cuviinţă să îl închine bolii, într-o lămuritoare convorbire pe care o are cu vărul său, Joachim Ziemessen : „faţă de ^ bolnav se cuvine să ai o atitudine de respect şi seriozitate", afirmă el, continuînd mai apoi : „boala este oarecum ceva demn să fie respectat, dacă mă pot exprima astfel."[90] Iar Settembrini arată a-i fi înţeles în. tr-un mod foarte exact gîndul, atunci cînd îi parafrazează în felul acesta cuvintele : „infirmitatea echivala cu Utl privilegiu care-ţi deschidea împărăţia cerurilor."[91] Aşa cum spuneam, boala are să-i apară lui Hans Castorp ca un proces de intensificare a yieţii; fiindcă — se întreabă el, într-un capitol crucial, *Studii* — care este, în fond esenţa vieţii ? Şi, sprijinindu-se pe lecturi recente ale unor tratate, tot el răspunde : viaţa înseamnă combustie, ardere, viaţa înseamnă deci "căldura,: „Aşadar, ce era viaţa? Era căldură (...) ; era o febră a matefîeT, ce" însoţea procesul cTescompunerii şi al recompunerii neîncetate a moleculelor de albumină."[92] Raportată la un astfel de concept al vieţii, boala nu se va putea defini decît ca o intensificare a proceselor de ardere, ca un exces de căldură : „Iată ce-i spunea~~pâTologia, ştiinţa despre maladii, despre durerea altoită în trup, dar fiind legată de trup era implicit legată şi de plăcerile trupeşti. Boala._era forma dezmăţată a vieţii."[93] -

Tema literară a bolii îşi află încoronarea în capodopera scriitorului, în romanul *Doctor Faustus;* în centrul romanului se află un artist, un muzician, nevoia de intensificare vizînd, de data aceasta, domeniul spiritului. Semnificativă pentru conştiinţa suprâEnlrgtiează a lui Adrian Leverkiihn este nemulţumirea faţă de limbajul artistic preexistent, faţă de mijloacele de expresie tradiţionale, faţă de convenţiile artei sale. Dar evoluţia către o p°' ziţie supraburgheză nu se va desăvîrşi '3ecît'.ldin_£liP^ îmbolnăvirii lui Adrian (în urma unei scurte legături i cu o curtezană, eroul contractează un sifilis cerebral)-Boala asigură premisele trebuitoare pentru iluminănje spiritului, pentru ceea ce Adrian va numi „străpungere

Cel căruia i-ar izbuti o *străpungere,* din răceala spiri-i« *Yâ.* într-o lume temerară a noilor simţăminte, acela tU trebui numit eliberatorul, mîntuitorul artei."[94] Dar, '^intr-o inconsecvenţă de neînţeles, Thomas Mann nu fjmite efortul intensificării şi într-o sferă prin exoe^" ?-rţ|[~vitală, aceea a Erosului, deşi în studiul său despre Wagner""lăcea o apologie a iubirii şi a dorinţei, cărora . acorda şansa de a se dimensiona în chip absolut; lui adrian Leverkiihn însă, Erosul îi este interzis, semn g3îtTal unei tîrzii reminiscenţe schopenhaueriene : „Ţi-e interzisă iubirea, pentru că încălzeşte. Viaţa ta trebuie" si|-fîe~ f ece — de aceea n-ai voie să iubeşti pe nimeriîT ClpOnchipui oare ? Iluminarea îţi lasă puterile spirit" tual'e absolut intacte, ba chiar ţi le stimulează uneori, încît ajung la clarviziuni extatice — şi de unde să fie stoarse, la urma urmelor, dacă nu din scumpul tău suflet şi din nepreţuita-ţi viaţă sentimentală ? O detașare generală a vieţii tale şi a raporturilor tale cu oamenii e în firea

lucrurilor."[95] Dar, în *Muntele magic,* nu era dezvoltată, oare, o teorie pe de-a-ntregul opusă, conform căreia iubirea poate aparţine,. în egailă măsură, priaci-piulufifuprll5urghez ? Doctorul Krokowski insista pe larg, în prelegerile sale de la sanatoriul din Davos, asupra iubirii înţeleasă ca „pasiune care depăşeşte obişnuitele măsuri burgheze", precum şi asupra înrudirii existente, întrejubire şi boală, deci ca formă intensificată a trăirii : jjonăr boală cuprinde o iubire metamorfozată."*H* Metafizica lui Schopenhauer coincide aproape perfect cu metafizica lui Nietzsche, dar ontologia celui dintîi se deosebeşte în chip radical de ontologia celui de al doilea, fapt în legătură cu care Thomas Mann nu a arătat suficientă precauţie, amestecînd uneori în mod incongruent elemente ale uneia cu ale celeilalte.

elemente ale uneia cu ale celeilalte.

Alături de „moarte" şjjje „boală", şi o altă formă ;ensificare-i se pare lui Thomas Mann eficientă, anu ^îe^a a ă aţia

i -uuiun ue „muane" şi ae ^Doaia", şi o arta lormă de intensificarenr'se" pare"Tui Thomas Mann eficientă, anume aceea a ",„păcatului", a încălcării opreliştilor morale ; ex-

LT- .[d] «păcatului", a încălcării opreliştilor morale ; ex-pucaţia este simplă, păcatul provoacă o eliberare a spiri-unn de constrîngerile lumeşti, o explorare a posibilită-ac°r'-°. cunoa?tere deci Şi a feţei ascunse, a unei feţe ^c^cesibile numai pentru o cunoaştere demiurgică. Neîn-^Ole^lnic, această concepţie îşi are rădăcinile într-o viziune

143

nietzscheană ; în *Naşterea tragediei din spiritul muzici*-filosoful zăbovea îndelung asupra unui cunoscut personal tragediei clasice eline, asupra lui Oedip. Pentru Niet zsche, acest erou era, înainte de toate, cel ce a dezlegaî enigma sfinxului, prin urmare un iluminat, un erou aţ cunoaşterii; dar, la o astfeî~de putere spirituală, atragă atenţia Nietzsehe, Oedip a ajuns (sau a fost pregătit) *p^n* gravele sale infracţiuni morale. Faptul că Oedip şj ucis părintele, într-o Încăierare, şi, mai apoi, că s-a căsătorit cu propria mamă, dT care a şi procreat, a jucat după părerea lui Nietzsehe, un rol iniţiatic. , Nietzsehe aduce în sprijinul viziuniF sale şi o veche credinţa popu. Iară, răspîndită mai cu seamă în Persia, conform căreia I un mag, adică un iniţiat în taine oculte, nu ar putea să se nască decît ca urmare a unui incest.

Tema literară a păcatului este prezentă, la Thoraas Mann, în primul rînd, în *Muntele magic;* idila dintre Hans Castorp şi Clavdia Chauchat cunoaşte anumite aspecte de extremă echivocitate, împrumută înfăţişarea unei „iubiri neîngăduite". Prin cîteva trăsături ale feţei, Clavdia îi aminteşte lui Hans de un prieten al său din copilărie, de Pribislav Hippe, pentru care simţise o vădită atracţie, în ocurenţă platonică, dar cu un substrat erotic. In măsura în care legătura cu Clavdia o reeditează de fapt pe prima, se poate spune că Hans desă-vîrşeşte acum, ceea ce altădată rămăsese neîmplinit.

Invertirea erotică — ca ipostază a păcatului — reapare şi în *Doctor Faustus;* Adrian Leverkuhn nutreşte o pasiune violentă pentru prietenul său, Rudi Scwerdt-feger. In conformitate cu concepţia romanului (am sur-j prins aici o notă de fidelitate mai pronunţată faţă de Schopenhauer), intensificarea prin eros îi este interzisa lui Adrian Leverkuhn, astfel îneît el va fi nevoit să-şi sacrifice prietenul, consacrîndu-se în exclusivitate artei. Recapitulînd, vom sublinia încă o dată faptul că meditaţia scriitorului asupra condiţiei umane se cristalizează, pe de o parte, în antinomia viaţă/ cunoaştere, iar pe de altă parte, în antinomia burghez/supra-burgh^eZ^ La originea celei dintîi am surprins influenţa precuifr pănitoare a lui Schopenhauer, a unei filosofii care s concentrează într-o negaţie a voinţei de a fi. Cea de

doua antinomie am pus-o în legătură cu gîndirea lui Nietzsehe, în care am descifrat o ontologie cu totul opusă celei dintîi, o ontologie a intensificării. Deşi în feluri .diferite, ambele îşi propun totuşi o mîntuire a fiinţei umane de răul ontologic, o izbăvire a ei de răul de a fi, rezultatul fiind o investire cu atribute demiurgice, o ^vestire a existenţei cu o dimensiune a absolutului.

VIAŢA CA REPREZENTARE

Pentru marele său ciclu romanesc, Marcel Proust s-a oprit asupra unui titlu poetic şi exact în acelaşi timp : *In Căutarea timpului pierdut;* dar un titlu cel puţin la fel de adecvat ar fi putut fi

şi *In Căutarea bucuriei.* Deoarece — ca şi în cazul lui James Joyce — sensul acestei opere îl dă încercarea personajului de a se smulge din răul ontologic, de a putea să existe într-o dimensiune a absolutului ; iar atunci cînd un astfel de' ţel este atins, eroul trăieşte o stare de extraordinară exaltare, o bucurie pe care Charles du Bos reuşea să o definească extrem de exact : „Atît timp cît durează exaltarea, acela pe care ea îl animă se află transportat — ca să ne folosim de limbajul opulent al 'lui Keats — «pe culmile suveranităţii» ; o astfel de stare, paradis rînd pe rînd pierdut şi recucerit, rămîne mereu aspiraţia noastră supremă, întrucît doar ea posedă un caracter terminal : ea este aceea dincolo de care spiritul nu mai poate trece. Această nedefi-nibilă, această insidioasă problemă pe care simplul fapt de a exista pare să o propună necontenit gîndirii noastre, noi o simţim atunci, şi numai atunci, ca rezolvată.""
Premisele răului ontologic sînt date, în concepţia lui Proust, de aspectul dublu al personalităţii, fenomen pe care el îl teoretizează încă din anii 1908—1910 (de cînd datează eseul *Contre Sainte-Bauve,* publicat doar postum, de-abia în anul 1954), prin faimoasa teză a celor „două [e]uri" ; deosebirea dintre aceste două euri ar rezulta (precizează aceste prime definiţii) dintr-o dispunere a

145

144

lor diferită într-un plan al interiori taţii. Marcel Prou$_{st}$ vorbeşte, astfel, pe de o parte, despre un „eu adîn$_{c}$« un „eu" care sălăşluieşte în straturile lăuntrice cele mai profunde („au fond de nous-memes"[9S]), iar, pe de altă parte, despre un „eu superficial", de un „eu" care s-ar afla la limita din afară a inferiorităţii („un, soi bjen plus exterieur" ").
Asupra acestei delimitări, scriitorul va reveni apoi stăruitor, în lucrările sale ulterioare (în mod deosebit în romane), cu aprofundări dintre cele mai importante Unii comentatori s-au simţit îndreptăţiţi să raporteze teza proustiană a celor două euri la un enunţ oarecum similar, aparţinînd lui H. Bergson, în lucrarea sa din 1889, *Essai sur Ies donnees immediates de la conscience* filosoful distinge într-adevăr, aici, existenţa a „două euri diferite", dintre care „unul ar fi ca o proiectare în afară a celuilalt." [wo] Jacques Zephir — pentru că lui îi aparţine această semnalare[101] — nu surprinde totuşi înţelesul cu totul diferit pe care Marcel Proust îl conferă acestor termeni, în comparaţie cu pretinsa lui sursă ; pentru Bergson, „eul adînc" se confundă cu durata pură, cu tempo-ralitatea, în vreme ce „eul superficial" ar reprezenta mai curînd o proiecţie a aceluia în spaţiu, o convertire a duratei pure în spaţialitate : „C£a mai mare parte a timpului, noi trăim în afara noastră, nu percepem din eul nostru decît o fantomă decolorată a lui, o umbră pe care durata pură o proiectează în spaţiul omogen. Existenţa noastră se desfăşoară mai curînd în spaţiu decît în timp."[lw] într-un spirit pe de-a-ntregul diferit, Marcel Proust defineşte „eul adînc" printr-o situare a lui *în afara timpului,* în afara duratei : „în momentul acela, fiinţa ce fusesem era o fiinţă extratemporală şi, în consecinţă, nepăsătoare în faţa vicisitudinilor viitorului." [TO3] Dimensiunea tem-poralităţii, a prefacerii necontenite, a schimbării, ar a-parţine, dimpotrivă, „eului superficial" : „înălţimea anilor noştri, în timpul cărora noi nu am încetat să ne schimbăm." [w]
Prin semnificaţia pe oare o conferă celor două „euri". prin constanta depreciere a temporalităţii, a fenomenului însuşi al existenţei, poziţia lui Proust se apropie în mai mare măsură de cea a lui A. Schopenhauer, decît

.146

cea a lui Henri Bergson. Că Marcel Proust avea
7 arte serioase lecturi din Schopenhauer nu poate în-
?nea îndoială ; în eseul său, *Les Journees de lecture*$_{>}$
j$_{e}$ pildă, (din volumul *Pastiches et Melanges),* Proust
I •.produce un lung citat din *Lumea ca voinţă şi repre-\entare,* însoţindu-1 de comentarii admirative (Schopen-; hauer este apreciat ca un autor la care „un maximum de cultură" se împleteşte cu un „maximum de originalitate"[105])- Este deci de admis posibilitatea unei influenţe directe ; să încercăm, în cele ce urmează, să ne convingem de aceasta. După cum se ştie, în concepţia lui Schopenhauer, „lucrul în sine", esenţa ultimă a lumii $_{0}$ constituie Voinţa de afi. Acesteia îi este însă caracteristică o tendinţă" de" obiectivare, tendinţă care se realizează în două" stadii succesive ; în cel dintîi stadiu de obiectivare, Voinţa se pune p_e sin$_{L}$e_,ca Idee : „Această treaptă de obiectivare a voinţei nu este decît aceea a Ideilor lui Platon."[106] Pe această treaptă de obiectivare, voinţa va avea nu numai o existenţă „în sine",

ci şi o existenţă în cadrul obiectelor particulare, putînd, pe această ultimă latură, să fie asimilată cu noţiunea de „specie" : „Specia reprezintă corelativul empiric al ideii."[107] Dar, la nivelul acesta de obiectivare, voinţa îşi păstrează — chiar şi în ipostaza ei empirică, în ipostaza ei de „specie" — caracterul său unitar şi indivizibil : „Un astfel de act (sau o astfel de idee) conservă deci,, pe treptele ultime ale obiectivării, unitatea lor, chiar şi în fenomenalitate."[108] Iată însă că voinţa se va înălţa pe o treaptă şi mai înaltă a obiectivării, punîndu-se pe sine de data aceasta ca,individualitate-: „Numai pe treptele ultime ale obiectivării vom vedea individualitatea înfăptuindu-se de o manieră semnificativă, în special la om, ca diferenţă extremă între caractere individuale, prin urmare ca personalitate completă."[109] Privită ca realitate „în sine", separată deci de realitatea ei fenomenală, individualitatea se înfăţişează ca şi „caracterul inteligibil" : „caracterul inteligibil coincide deci cu ideea"[110]; caracterului inteligibil îi va corespunde — în Planul existenţei fenomenale — „caracterul empiric" al individualităţii : „Suma fenomenelor empirice este înainte de toate, în organisme, o manifestare totală a ca-

14?

racterului inteligibil."[11]' Dar — spre deosebire de situaţia pe care o întîlneam pe treapta anterioară de obiectivaV — aici, voinţa îşi păstrează absolutul unităţii sale doar în ipostaza „caracterului inteligibil" ; în planul fenomenalităţii, al „caracterului empiric", ideea va fi obliga^ să se vădească pe sine prin schiţări succesive, ca o de-venire, ea va lua înfăţişarea unei multiplicităţi : p^ treptele ultime, ea are nevoie pentru a se manifesta" de o serie întreagă de stări şi de desfăşurări în timp !«na Astfel încît, ceea ce diferenţiază „caracterul inteligibil« de cel „empiric" este tocmai dimensiunea temporalităţii „Ceea ce este recunoscut, prin desfăşurare necesară î^ timp, şi de asemenea prin fracţionare în acţiuni izolate drept caracter empiric, constituie, făcînd abstracţie de această formă temporală a fenomenului, caracterul inteligibil."[113] Cu alte cuvinte, pentru Schopenhauer, nu există nici o diferenţă de esenţă între caracterul inteligibil şi cel empiric, din acest punct de vedere ele sînt absolut identice ; singura, dar marea, deosebire care le separă este una de ordin ontologic : pe cînd caracterului inteligibil îi revine un mod de a fi absolut, celui empiric îi revine un mod de a fi inferior, fragmentat, succesiv, multiplu, determinat de categoriile spaţiului, ale timpului şi ale individuaţiei. Caracterului empiric îi revine aşadar răul de a fi.

Dar „răului de a fi" i se adaugă şi un alt aspect, şi mai acut, acela al suferinţei ; astfel, voinţa se defineşte, în ea însăşi, ca actul de a voi. Dar, în ipostaza ei de „caracter inteligibil", de lucru în sine, voinţa se situează în afara timpului şi a spaţiului; tocmai de aceea, în cazul acesta, actul de a voi va avea un caracter absolut, el va apare ca pură intenţionalitate, nefiind determinat de nici un obiect al realităţii, perfect indiferent la conţinutul pe care el l-ar putea primi la un moment dat: „Absenţa de orice ţintă şi de orice limită este, într-adevăr, esenţială voinţei în sine, care se defineşte ca efort fără sfîrşit (. . .). în rezumat, voinţa ştie întotdeauna, cînd e lămurită de conştiinţă, ceea ce vrea într-un anumit moment şi într-un anumit loc; ceea ce vrea ea în general, nu o ştie niciodată ; orice act particular are un ţel; voinţa însăşi nu are."[114] (Schopenhauer prefigurează

cnip uimitor, în aceste pasaje, metoda fenomenologică

punerii în paranteză".) Caracterul „empiric" — în Răsura în care nu a dobîndit o cunoştinţă adecvată de

. e __ poate aşadar să cadă în iluzia că actul de a voi

S',ar avea cauza şi temeiul în afara sa, în obiect : „aceste ^cte de voinţă au întotdeauna un temei în afara lor, în motivele lor."[1M] Dejapt, actul de a voi există în şine, »1 este acelaşi, dîndu-şi doar de fiecare dată un alt con-•rtgut : „numai fenomenalitatea voinţei este supusă principiului motivaţiei ; în sine, ea nu este, şi — din această cauză — o putem socoti fără raţiune."[116] _

Caracterul acesta abstract al actului de a voi se află, după Schopenhauer, la originea suferinţei de a fi ; în-trucît aparţine unei sfere a existenţei fenomenale, caracterul „empiric" arată tendinţa de a se lega de obiecte, >1 este dorinţă de lucruri. Dar, întrucît, prin esenţa lui,

caracterul „empiric" este totodată şi voinţă, el se împărtăşeşte totuşi din caracterul absolut al acesteia, el este constrîns să vrea în chip infinit : „voinţa, pe toate treptele manifestării ei, doreşte necontenit, dorinţa fiindu-i întreaga fiinţă ; dorinţă pe care nu o potoleşte posesiunea obiectului, incapabilă de a avea o satisfacţie finală"[117] Existenţa **nu constituie,** deci, pentru Schopenhauer, altceva, decît afirmare a unei aspiraţii cu caracter | absolut într-un plan al contingentului ; rezultatul nu poate fi decît acela al unei eterne insatisfacţii, al unei eterne dezamăgiri, o damnare căreia numai moartea ar putea să-i pună capăt. Pe de altă parte, atunci cînd voinţa nu ar mai găsi în afara ei obiecte sau motive care să o incite, atunci, în locul liniştii mult rîvnite, se va instala plictisul, voinţa neputînd tolera inactivitatea : „această existenţă odată asigurată, nu mai ştim ce să facem cu ea, nici la ce să o folosim ! (...) Precum nevoia pentru cei săraci, tot astfel plictisul reprezintă tortura claselor superioare."[118] Existenţei empirice îi este inaccesibil aşadar absolutul trăirii ; soluţia finală, preconizată de Schopenhauer, va fi aceea a negării voinţei de a fi, a desprinderii ei de Modalitatea ontologică a temporalităţii, a suprimării existenţei fenomenale : „aceasta e noţiunea de libertate, moţiune esenţialmente negativă, redusă cum e la o ne-

148

149

alitâi- ri H'[1]

gaţie a necesităţii."[11'] Se va produce, în consecinţă disociere şi o desprindere a caracterului „inteligibil"' forma lui fenomenală, de caracterul „empiric"; umană înţelege că poate aparţine şi unei alte modal ontologice : „trupul acesta îi este dat în două feluri" ferite ; pe de o parte ca reprezentare în cadrul ţintelor fenomenale, ca obiect printre alte obiecte, si_ fiind legilor acestora f şf, pe de altă parte, totodată' ca principiu imediat simţit al fiecăruia, desemnat de cu vîntul Voinţă."[120] în consecinţă, voinţa nu are să se ma~ specifice, aşa cum o făcea pînă acum, ca voinţă de a fi' ci ca voinţă de cunoaştere, ca pură contemplativitate' In lucrurile particulare, voinţa nu se va mai opri asupra a ceea ce este strict particular, ci se va strădui să întrezărească — în ele şi prin ele — ideile universale prototipurile eterne : „ideile eterne concepute cu aiu-torul contemplaţiei pure, adică esenţialul şi permanentul din toate fenomenele lumii."[121] In cadrul activităţii de cunoaştere — subliniază Schopenhauer — atît subiectul cunoscător, cît şi' obiectul acestuia se vor descătuşa de orice aspect de fenomenalitate, punîndu-se pe un plan al absolutului, proiectîndu-se în afara temporalităţii, se vor transpune într-un registru de existenţă superior. Schopenhauer va desemna — ca activitate caracteristică pentru voinţa aceasta eliberată — şi activitatea artistică : „opera de artă nu este decît un mijloc destinat să înlesnească cunoştinţa ideii, cunoştinţă care constituie plăcerea estetică."[122].

Revenind, putem afirma, cu toată tăria, că opoziţia schopenhaueriană între caracterul ^inteligibil", pe de c parte, şi caracterul „empiric", pe de altă parte, înţeleasă ca opoziţie între atemporal şi temporal, între-absolut şi contingenţă, explică aproape în întregime opoziţia prous-tiană între cele două „euri", eul „adînc" şi eul „superficial". Există totuşi cîteva puncte în care Marcel Proust simte nevoia să aducă unele corectări (şi nu dintre cele mai mărunte) doctrinei lui Schopenhauer. Spuneam astfel că, în *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* existenţa contemplativă, existenţa ca voinţă de cunoaştere, se eliberase din cadrele temporalităţii, dar se eliberase totodată şi din tiparele individualităţii; subiectul

150

:

n0scător era definit de Schopenhauer ca subiectivitate ' rapersonală, ca subiectivitate „pură" : „prin aceasta, biectul încetează să mai fie individual; el devine un biect cunoscător pur şi scutit de voinţă."[123] La Marcel •0ust însă, spre deosebire de Schopenhauer, existenţa „nomenală se supune, e adevărat, unor tipare ale tem-Toralităţii şi ale spaţialităţii, nu însă şi unor tipare ale wlividualului ; astfel, trăsătura distinctivă a eului „su-rfici^" a eului ce participă la existenţa fenomenală,

je

a eului ce participă la existenţa fenomenală,

i

rfici^' pp ţ ,

constituie tocmai dispariţia oricărei note de unicitate, ispectul de uniformitate umănăT," de" nivelare". HauT 6n-ologic începe astfel să se contureze, pentru Marcel Proust, mai cu seamă în legătură cu această categorie a unicităţii ; infirmitatea existenţei fenomenale ţine deci de imposibilitatea de a ,se realiza, _în planul ei, unicitatea. Aceasta este şi explicaţia punctului de vedere pe care îl are scriitorul îrr privinţa formelor prieteniei,

imarcate din plin, după părerea sa, de „răul ontologic" : ce gîndesc despre prietenie ; anume că e lucru atît de mărunt încît abia înţeleg că unii oameni de oarecare geniu, de pildă un Nietzsche, au avut naivitatea să-i atribuie anumită valoare intelectuală şi să se lipsească, prin urmare, de unele prietenii de care nu i-ar fi legat i o stimă intelectuală. Da, m-am mirat totdeauna că un 1 om care exagera atît de mult sinceritatea faţă de el f însuşi, încît să se lepede, din scrupul de conştiinţă, de muzica lui Wagner, şi-ar fi închipuit că adevărul se poate realiza în acest mod de expresie, prin firea lucrurilor nedesluşit şi neadecvat cum sînt îndeobşte faptele şi îndeosebi prieteniile, şi că ar putea avea vreo semnificaţie oarecare faptul de a-ţi părăsi lucrul ca să te duci să vezi un prieten şi să plîngi cu el, aflînd ştirea mincinoasă că a ars Luvrul."[124] O reflexie aproape identică — dar într-o formulare şi mai concludentă — va reveni în ultimul volum al ciclului, în *Le Temps re-trouve;* prietenia — susţine aici scriitorul — este ceva ce nu exista : „artistul care renunţă la o oră de lucru Pentru o oră de taifas cTT iiri prieten "ştie că sacrifică [0] realitate pentru^ceva ce nu există."[125] Categoria unităţii, a individualităţii, defineşte în schimb, cu priso-sinţă, modul de a fi absolut, modul de a fi al eului

r*.

„adînc" ; mîntuirea de răul ontologic se confundă de • la Proust, cu o eliberare a trăsăturilor de unicitate ^ cadrele nespecifice şi improprii ale fenomenalităţ Această izbîndă o ilustrează, în romanele sale, mai \J seamă creatorii, artiştii, aşa cum este, de pildă, şi scrii torul Bergotte. Ins comun şi neinteresant în viaţa cotii diană, Bergotte şi-a revelat superba sa originalitate de-abia în operele cărora le-a dat naştere : „Acest accent nu e notat în text, unde nimic nu-1 indică, şi totuşi se adaugă de la sine frazelor, pe care nu le poţi rosti altfel el este ceea ce scriitorul avea mai trecător şi totuşi maj adînc, şi tocmai el va fi mărturia firii sale."[126] Eul acesta inconfundabil, scriitorul pare să-1 fi cunoscut printr-o anamneză platoniciană, prin reamintirea unei existente anterioare, într-o altă lume decît cea fenomenală, o lume a ideilor eterne : „Toate aceste obligaţii, care nu-şi au sancţiunea în viaţa prezentă, par să aparţină unei alte lumi, întemeiată pe Bunătate, pe scrupul, pe sacrificiu, o lume pe de-a-ntregul diferită de aceasta, şi din care ieşim ca să ne naştem pe acest pămînt."[127] Aceeaşi valenţă de unicitate a „eului adine" revine şi în jasriie&d-pe care Marcel Proust îl face, de data aceasta, unui mu-^ 7jr-ia~n compozitorului Vinteuil (revenirile şi repetiţiile constituie, dealtmmteri, o defecţiune dintre cele mai serioase ale operei proustiene, dimensiunile neobişnuite ale romanului fiind în bună măsură artificiale ; un „Proust esenţial" ar putea fi obţinut prin reţinerea primelor două tomuri,LPu *cote de chez Swann* şi *Â l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs);* ca şi Bergotte în romanele sale, la M ji .Vinteuil în faimoasa lui sonată (pe care Swann o as-

^ltă în *Du cote ae cnez swann,* Iar naratorul în *Â l'Ombre des Jeunes Filles e&r-Fieurs* şi în *La Prisonniereja* izbutit să-şi comuniceCeul" său „adînc", definit f

"Ijfbildbt TTtij

§ "'Injefabil-~caf€L

d.epsebeşte caTTtgţtiy^ceeq *ce.* obligat să-l lase" în pragul

^p care e obligat să-l lase în pragul îFazelor irPcăre nu poate comunica cu nimeni decît mărginindu-se la nişte puncte exterioare, comune tuturor şi fără interes."[128] Evident, şi în cazul lui Vinteuil, eul acesta adînc îşi are originea*într-un plan al existenţei s •nălŢjnjiujnea ideilor plaTo^nicieneT^Ţ^^^^ T—astîeTafi cetăţeanul unei patrii necunoscute, uitată de

i însuşi, deosebită de aceea de unde va veni, gata de ecare pe pămînt, alt mare artist." [12'] Această trăsătură a „eului adînc" modifică însă con-erabil tipul său de activitate ; în *Lumea ca voinţă şi* <*prezentare,* activitatea spiritului pur era definită, aşa um am văzut, ca o activitate de cunoaştere, ceea ce ;-semna că, între subiectul cunoscător şi obiectul său instituia un raport de tip imitativ, cunoaşterea apă-rjnd ca o „reflectare" a obiectului : „în momentul în -are te pierzi în acest obiect, cum spun •» adîmcime nemţii- deci în momentul în care te «iţi «a i»diyi«l şi voinţa ta, în momentul în care nu mai subzişti decît ca subiect pur, ca limpede oglindă a obiectului, în aşa fel încît totul se întîmplă ca şi cum singur obiectul ar exista, fără nimeni care să-1 perceapă, încît ar fi cu neputinţă să deosebeşti între subiectul intuiţiei şi intuiţia însăşi, amîndouă nefăcînd decît o singură fiinţă, conto-3ite într-o conştiinţă unică, în întregime ocupată şi implută de o viziune unică şi intuitivă (. . .), atunci, ceea *:e* se lasă cunoscut, nu mai este lucrul particular^ ci Ideea, forma eternă"[130]. Ce e drept, în unele pasaje ale iperei proustiene, activitatea „eului adînc" mai păstrează încă această semnificaţie de simplă „reflectare", de imitaţie şi de reproducere a obiectului ; în *Du câte de chez Swann,* de pildă, numeroase pagini rămîn în

memoria cititorului, prin excepţionalele descrieri florale pe care le conţin. Dinaintea păducelului („Ies aubepi-nes"), a măcieşului, a florilor de liliac, autorul încearcă un sentiment de îneîntare şi vrajă înălţătoare; mecanismul percepţiilor sale pare să fie, aici, unul cu precădere mimetic, imitativ : „Dar în zadar stăm în faţa rujelor albe, ca să respir, ca să înfăţişez gîndului meu care nu ştia ce să facă cu el, ca să pierd, şi să regăsesc mirosul nevăzut şi statornic, *ca să mă unesc cu ritmul nre-i arunca florile* (subl. n. — L. P.), ici şi colo, cu o voioşie tinerească şi la intervale neaşteptate, ca unele ntervale muzicale, căci ele îmi ofereau la infinit acelaşi farmec, cu o risipă nesecată, dar fără să mă lase să-1 ªdîncesc mai mult, ca melodiile pe care le cînţi de o
ˢută de ori în şir, fără să cobori mai în adîncul tainei
lor.« ian
153
Alteori însă, Marcel Proust abandonează acest mOdₑ-imitativ al activităţii „eului profund", înlocuindu-1 c; un model şi cu un mecanism al „transfigurării", ceea Ct implică o deformare a obiectului, în cadrul percepţ^ apărînd a§tfe3r-mi *aapect* nou şi determinant, maniera' ^ a vedea.
l.Eu.1 adinei (un eu care nu se poate afirma decît într-tm""|5ljm*al creaţiei artistice, nu„insa şi_î"nţr-ur plan al vierii) ar putea fi comparat deci cu o „oglindii' dar cu o oglin'dTln care nu spectacolul propriu-zis, m „reflectatul" jiueziată-inţexes şi semnificaţie, ci putere;' de a rpfWţa, , reflectarea" însăşi.
De aici, Marcel Prouşţ ^ra^Ţ^geltochelfflceaj absolut îogîcă (şi, din punctul d~e ' vedere al esteticii moderne, absolut convenabilă) că, în_ tr-o operă dş^aptă^nu materia, nu • subiectul sau înTr^— "_
_ !d^upr~^cel ce produc opere
gfeîaTe'nu siîrt-cel ce trăiesc in mediile~cele mai delicate, \ care au conversaţia cea mai sclipitoare, cultura cea mai întinsă, ci cei ce, încetând- deodată de-a trăi numai pentru ei, au avut puterea de a face din personalitatea lor ur soi de oglindă, astfel îrîcft oricît de mediocră ar fi putm fi dealtminteri viaţa lor din punct de vedere monden şi chiar, în anumit sens, din punct de vedere intelectual. ea se răsfrînge în ele, căci geniul constă în puterea reflexivă şi nu în calitatea intrinsecă a spectacolului reflectat." [132]
în comentariile pe care le întreprinde asupra unor opere de artă imaginare — şi în care *Â la Recherche du Temps Perdu* abundă, pînă la redundanţă — naratorul ia în discuţie, mai presus de orice, maniera personală a artistului ; aşa se întîmplă. de pildă, în atelierul pictorului Elstir, unde naratorul studiază, între altele, un portret al Odettei de Crecy. Ceea ce observă şi reţine, înainte de toate, este lipsa de asemănare a reprezentării cu modelul (pe ca«^_naratorul îl cunoştea, dealtminteri, prea bine) ; î^EJstir^ca în orice geniu arfe-tic. a triumfat maniefa^T^Geniul artistic acţionează ca •acel o temperaturi extrem de ridicate care au puterea de a disocia combinaţiile de atojm_^L_dj_a4grupa.Jiilr-o rînduială cu desăvîrsire contrarie, răspunzîndaîtiu tip." Dacă pictorul Elstir are să îsi schimbe necontenit subiec-tele şl iliodelelef maniera lui — dimpotrivă "T^fJ^î^r rin ea — şi datorită ei — femeîîe~pîc^ᵉ
154
, Elstir ajung să dobîndească o stranie asemănare între jg<--^IJai^_acticisT5~fIî'rîpi nu este Odette ; chipul acestei *faţe,* trupul, înfăţişarea ei ne sînt bine cunoscute. Nu ₙp amintesc femeia care nu avea niciodată asemenea atitudine, a cărei poză obişnuită nu desenează niciodată un arabesc atît de straniu şi de provocator, ci alte femei, toate acelea pe care le-a pictat Elstir, şi care, oricît de deosebite ar putea fi. i-a plăcut totdeauna să le fixeze stfel în faţă, cu piciorul arcuit ieşind din fustă, ţinînd ! mînă o pălărie mare, care corespunde, simetric la nivelul genunchiului pe care-1 acoperă, celuilalt disc văzut din faţă, obrazul."[134]
Dacă „eul adine", investit cu o subiectivitate atît de accentuată^ îneît să configureze o manieră proprie de a percepe lumea, va produce în general pe creatorii de irtă, „eul superficial", la care subiectivitatea este cu mult mai'slabă, la care nota de unicitate nu a ajuns să se degaje şi să se constituie, şi la care, de aceea, percepţia se confundă cu conţinutul ei obiectiv, îi dă mai u seamă pe inşii mondeni ; unul din exemplarele cele mai caracteristice pentru această categorie este, fără îndoială, Swann. Autorul insistă, de pildă, asupra preocupării de obiectivitate pe care o pune Swann în conversaţia sa, surprinde grija acestuia de a se menţine în sfera unor date pozitive, reţinerea în a exprima vreo opinie intimă, personală, asupra lucrurilor : „în conversaţia lui se străduia să nu exprime niciodată cu căldură o părere intimă asupra lucrurilor, ci să dea doar unele amănunte materiale care aveau întrucîtva o valoare prin ele însele şi-i îngăduiau să nu-şi dea măsura." [135] Caracterul atît de timorat al acestei subiectivităţi face ca — atunci cînd întîmplător are să producă totuşi vreo opinie personală asupra vreunui subiect — Swann să e dezică în mod subtil de ea, pronunţînd-o cu ironie,

»tre ghilimele, ca pe o preţiozitate : „Uneori, totuşi, se isa furat şi emitea o părere asupra unei opere, asupra iui fel de-a înţelege viaţa, dar cuvintele lui aveau tunci un ton ironic, ca şi cum n-ar adera în întregime k ceea ce spunea." [136]

Există însă forme inferioare, după cum există şi tine incontestabil superioare ale mondenităţii ; în acest

135

din urmă caz, omul de lume este înzestrat cu o subiec tivitate ceva mai viguroasă, care nu va pregeta s^3 descopere prerogativele, dreptul de a nu se adapta la structurile şi formele existente, dreptul de a transpusa realul în forme pe care ea însăşi trebuie să le inventeze Dar — arată Marcel Proust, îndeosebi în_ *Le* Cote *^1 Guermantes* — subiectivitatea aceasta a omului de lume rămîne totuşi una superficială, ea nu izbuteşte încă să se descătuşeze pe de-a-ntregul ca putere creatoare. Ea nu va avea deci puterea de a inventa tipare cu adevărat noi, lipsite de orice analogie în raport cu cele existente ci se va mărgini să le recompună — după un alt prin-! cipiu — pe cele vechi. Mecanismul pe care l-am descris este acela al calambururilor, al jocurilor de cuvinte, al cuvintelor de spirit, al paradoxurilor, iar personajul proustian care îl stăpîneşte cel mai bine pare să fie ducesa Oriane de Guermantes : „şi cum fiecare generaţie de critici se mărgineşte să adopte contrariul adevărurilor admise de predecesorii lor, ea n-avea să spună decît că Flaubert, acest duşman al burghezilor, era înainte de toate un burghez sau că opera lui Wagner cuprinde multă muzică italiană, ca să ofere principesei (i. e. — prinţesa de Parma — n.n.), cu preţul unui surmenaj totdeauna nou, ca unuia ce înoată pe furtună, nişte orizonturi care i se păreau nemaipomenite şi care stăruiau nedesluşite." [137] Deşi nu se poate împiedica să nu guste efectul „împrospătător" pe care îl au paradoxurile ducesei, scriitorul nu uită nici o clipă să sublinieze că paradoxul nu înseamnă decît a trata cu oarecare fantezie adevărurile vechi, iar nu a imagina un adevăr nou : „Fără îndoială, aceste păreri noi nu conţineau de obicei mai mult adevăr decît cele vechi, adesea mai puţin ; dar tocmai ceea ce era arbitrar şi neaşteptat la ele le conferea ceva intelectual care le făcea emoţionante de împărtăşit." [138] Cu un cuvînt, avem totuşi de-a face, şi aici, cu o fenomenologie a „eului superficial".

Dar nu numai în cazul „omului de lume", ci şi în acela al „amatorului de artă" se produce aceeaşi nuanţare a „eului superficial" ; aceeaşi configurare a 1UJ într-o ipostază superioară simplei „obiectivităţi", f^ia ca prin aceasta să poată fi vorba de o eliberare a „eu'u

156

dînc", o ilustrează, din nou, Charles Swann. Amatorism ?nseamnă, întîi de toate, credinţa în artă, convingerea *l,,* superioritatea artei asupTa vieţii, superioritate înte-' jată tocmai pe cristalizarea, în artă, a unei optici mai ^dînci şi transformatoare, a unei viziuni de o factură oersonală. Atunci cînd consumatorul de artă este înzestrat cu o subiectivitate puternică, maniera artistului nu

re să înăbuşe propriul său tip de percepere a lumii, ci va""avea un efect mai curînd stimulator ; lectura unor capodopere — va spune Proust, în *Journees de lecture* __ stîrneşte ecouri în sfera „eului adînc", ea acţionează ca o provocare, ea ne oferă cheile magice cu care se descuie „în străfunduri, poarta dincolo de care n-am fi ştiut astfel cum să pătrundem."[139] Diletantismul artistic, în schimb, nu comunică deloc cu propriile adîncimi, lecturile nu au rezonanţă în „eul adînc" ; credinţa diletantului în superioritatea artei va împrumuta, de aceea, forma fetişismului, subiectivitatea lui anemică se va lăsa copleşită de cea a creatorului de geniu, pînă la substituire. Fetişismului, Marcel Proust îi consacră o pătrunzătoare analiză în eseul *Journees de lecture;* lectura fetişistă a unei cărţi — spune el aici — înseamnă a face din ea, din carte, „un idol neclintit, adorat pentru el însuşi." [Mo] Un fetişism intermitent descoperim nu numai la Swann, ci chiar şi la narator ; în copilărie (există deci scuza unei subiectivităţi nedezvoltate), naratorul se lăsase subjugat de maniera romancierului Bergotte, fetişismul manifestîndu-se ca dorinţă de a cunoaşte lumea exclusiv prin prisma unei optici a lui Bergotte, a unei optici străine : „Şi simţind cît de numeroase erau părţile din univers pe care percepţia

mea schiloadă nu le-ar fi deosebit dacă el nu le-ar fi apropiat de mine, aş fi vrut să am o părere, o metaforă a lui, asupra tuturor lucrurilor, mai ales asupra acelora pe care aş fi avut ?cazia să le văd eu însumi." [141] Fiind — în esenţa lui — imitaţie, iar nu creativitate, amatorismul se înscrie şi [e]l, fireşte, într-o fenomenologie a „eului superficial". / Redefinirea „eului adînc" ca putere de transfigurare
"- în opoziţie cu teza lui Schopenhauer a spiritului ca ^biect cunoscător pur — îl va obliga pe Marcel Proust [s]â elaboreze şi o nouă teorie a „impresiei" ; în *Le Temps*

[redacted]
retrouve, scriitorul va vorbi, astfel, despre „dubla râ cină" a impresiei^ aceasta fiind, pe una din laturil legată de^6biect,_împlîntîndu-se însă adînc, pe cealaîr Iatură~"a~eî7~în subiectivitate^ „orice impresie este dubl-jumătate cuprinsă"Tn "obiectul respectiv, continuată ţ' noi prin jumătatea cealaltă, pe care numai noi am pute să o cunoaştem." "[2] Orice impresie trebuie înţeleasă d~ec~-ca un proces, un proces care^îşf are punctul său de p~Or~ nire-'îrrobFectuI exteriorTlar punctul final în imagi~ne~â interioară a obiectului, în_rerjrezentare ; procesul acesta are însă un caracter activ şi transformator, în cadrul căruia conştiinţa nu preia, cu o fidelitate servilă, forma obiectului, ci mai curînd redimensionează obiectul după un alt tipar, acela pe care îl dictează „eul adînc". Teoria impresiei îi întăreşte lui Marcel Proust convingerea că „numai perceperea grosolană şi eronată plasează totul în obiect, pe cînd totul se află în spirit." [14î]
Studiul unor imagini, din opera lui Proust, ne va încredinţa asupra faptului că imaginaţia scriitorului lucra într-adevăr după aceste legi ale impresiei, pe care el le-a teoretizat prin conceptul „dublei rădăcini" ; imaginile lui Proust — şi îndeosebi imaginile sale florale — nu au nicidecum un caracter strict descriptiv, ele nu se mulţumesc numai cu a reproduce forma contemplată, ci tatonează îndelung în căutarea unei metafore, faza imitativă a impresiei fiind de îndată urmată de o fază a transfigurării formale, a raportării la alte tipare. Cele două momente p*t fi cm mşmrinţă urmărite — geneza imaginii poate fi urmărită — într-un pasaj consacrat păducelului („Ies aubepines") : „Mai sus se deschideau corolele lor, ici şi colo cu o graţie nepăsătoare, reţinînd cu atîta neglijenţă, ca o ultimă şi vaporoasă găteală, buchetul de stamine, fine ca nişte fire de păianjen, care le îmbruma în întregime, încît urmărind, încercînd sa mimez în mine gestul eflorescentei lor, mi-1 închipuiam ca şi cum ar fi fost mişcarea de cap nechibzuită şi iute. cu privirea cochetă, cu pupilele micşorate, a unei fete dalbe, distrate şi vioaie." [144]
Legile acestea ale impresiei atrag după sine consecinţe dintre cele mai neaşteptate şi mai subtile, asupr cărora se cuvine să insistăm ; astfel, personajul pr°u-

an se simte întotdeauna incomodat, în contemplaţie, de rezenţa însăşi a obiectului, pe care l-ar prefera în ipos-faza de „cosa mentale", aşadar de imagine pur lăuntrică, pentru a se bucura_jrjiriţual_de__un obigcjt,.autorul trebuie prealabil să^__^uprime__în._realitatea lui fizică : „Cînd vedeam un~oblect exterior, conştiinţa câ-1 văd[7] se inter-~un~ea între mine şi el, îl mărginea cu un mic chenar spiritual, care mă împiedeca să-i ating vreodată direct substanţa." [145] Tocmai de aceea obiectul livresc, obiectul Hoar imaginat, posedă, în ochii lui Proust, avantaje considerabile, în comparaţie cu obiectul real ; bucuria pe care o procură lectura întrece cu mult bucuria pe care ~0~ poate procura realitatea : „Erau întîmplările din cartea pe care o citeam ; e adevărat că personajele pe care le afectau nu erau -«reale»-, aşa cum spunea Francoise. Dar toate sentimentele pe care le încercam faţă de bucuria ;au nenorocul unui personaj real nu se produc în noi lecît prin mijlocirea unei imagini a acestei bucurii sau acestui nenoroc ; ingeniozitatea celui dintîi romancier consta în a înţelege că, în aparatul emoţiilor noastre, imaginea fiind singurul element de căpetenie, simplificarea, care ar însemna a suprima pur şi simplu personajele reale, ar constitui o perfecţionare hotărîtoare. O i fiinţă reală, oricît de puternic am simpatiza cu ea, e [percepută în bună parte de simţurile noastre, adică ră-Jmîne opacă pentru noi, oferă o greutate moartă pe care sensibilitatea noastră n-o poate ridica (...). Ce importanţă are atunci ca faptele, emoţiile acestor fiinţe de un gen nou să ne apară ca adevărate, de vreme ce ni le-am însuşit, de vreme ce se produc în noi ?."[146] Evident, prezenţa fizică a obiectului limitează întrucîtva libertatea de care spiritul are nevoie, în activitatea lui de anulare a formelor realului şi de plăsmuire a unor noi tipare ; în schimb, imaginea strict mentală a obiectului are un caracter mult mai atenuat, modul său de a-şi afirma prezenţa este cu mult mai discret, lăsîndu-i spiritului libertatea, îngăduindu-i de fapt să uite obiectul. Fiindcă, P[e]ntru a

te bucura de realitate, e nevoie ca mai întîi să [0] Poţi uita. Comentatorul care se apropie cel mai mult [d]Ş o asemenea explicaţie ni s-a părut a fi nu atît Gaetan (în *Lecture de Proust),* cît Georges Poulet :

„fiindcă actul imaginării sau al amintirii nu este ni altceva decît aceasta : a opune percepţiei exterioare imagine care să fie propria noastră creaţie, a înălţa 1^° presia pînă la expresie-" [M/]

In măsura în care orice impresie presupune totus' oricum, prezenţa fizică a unui obiect, în măsura în car nici o impresie nu se poate dispensa de actualitatea lucrului, ea reprezintă o activitate întrucîtva imperfectă • în amintire, în schimb, toate impedimentele de care ani vorbit mai înainte dispar cu desăvîrşire. Elogiul amintirii — în detrimentul impresiei — îl face Marcel Proust în *Le Temps retrouve;* în cadrul impresiei, spune el aici, spiritul „iîncezeşte dacă cercetează prezentul, în care simţurile sale nu i-o pot crea (e vorba de „esenţa iu, crului" — n.n.)". în schimb, amintirea face ca lucrurile să fie „reale fără să fie actuale, ideale fără să fie abstracte", provocînd o activare a eului „adînc", care „se însufleţeşte, primind hrana cerească ce-i este oferită." [Ma] Spuneam — atunci cînd am vorbit despre „omul de lume" şi despre „amatorul de artă", ca expresii ale „eului superficial" — că scriitorul a simţit nevoia unei nuanţări, nevoia unor ierarhizări în sfera „eului superficial" însuşi; observaţia aceasta ne-ar îndreptăţi să reformulăm teza proustiană a celor „două" euri, ca pe o teză, în realitate, a celor „trei" euri. Fiindcă deosebirile de nuanţă pe care le stabileşte Proust în sfera „eului superficial" sînt propriu-zis ceva mai mult decît simple nuanţări, sînt de fapt deosebiri de ordin calitativ. Eul „omului de lume", ca şi acela al „amatorului de artă[K], mai păstrează, totuşi, trăsături de ~subiectivitate, deşi foarte slabe, lipsite de consistenţă, superficiale. Termenul de „eu superficial" s-ar potrivi pe deplin acestui tip şi acestor categorii umane ; fiindcă „omul comun", cel aflat pe ultima treaptă a acestei ierarhii, rămîne în exclusivitate, în trăirile sale, la un conţinut de ordin obiectiv, fiind greu şi impropriu să se vorbească deci, în cazul său, despre un „eu". Existenţa „omului comun este determinată, în cea mai mare măsură, doar de un fenomen al „habitudinilor", al automatismelor, cărora scriitorul le consacră o întinsă analiză, în romanul *Â VOmbre des Jeunes Filles en Fleurs;* existenţa con-

•mită din automatisme este o existenţă din care su-[1] ctivitatea a dispărut cu desăvîrşire, în care răul *\o\ogic* îşi atinge limita sa maximă : „De obicei, trăim ' fiinţa noastră redusă la minimum, cele mai multe rn facultăţile noastre dorm, pentru că se bizuie pe obiş-[1] inta care ştie ce are de făcut şi n-are nevoie de ele." *' c£- este să căutăm elemente de legătură între concepţia parcei Proust asupra fenomenului existenţei, pe de tali itali" Hi H B

• parcei Proust asupra fenomenului ţ, p

parte, şi doabrinia „etanului vitali", a Hui H. Beirgson,

ie clie aOite (cărarea aiceasita, deşi mu duce prea detpairte, a fost mai cu seamă bătătorită de critica proustiană), aibumici aspaatiuil acesta al „hiabitbudindslar" poate fi considerat unul dintre ele. ReoafpiltiuMinid şi treziumînd oele distaulteite plină aauim, constatăm că teoria celor „două" euri îi slujeşte, în general, lui Marcel Proust, pentru o soluţionare a problemei „răului ontologic", a răului de a fi; astfel, mîntuirea <je „eul superficiali" aipalre, în esenţă, oa o mîinlbuitre de râui orifoitagic. Dar, în triatairea acestei chestiuni, siariito-nul pare slă Ui oscilat îlnitire două putncfe de vedere oasre, fără *sa* se exc&udă Baiu să se iconihriaziică, îşi au totuşi spec&fikwl tar itecinetalc ; aslttfel, Mancei Proust inolină înitîi a toate (sub influenţa, se pare, a *Lumii ca voinţă şi [reprezentare)* să înţeleagă mlinituiirea de răul de a. fi ex-Jclusiv ca pe o izbăvire de formele temporalităţii, văzînd 'în acestea categoria fundamentală ce defineşte existenţa fenomenală. Alături de o astfel de perspectivă, se conturează însă şi o alta ; fără a înceta să însemne şi smulgere din oaditfelie ftempanailităţii, izbăvirea de măiuil ontologic pune cu precădere accentul pe suprimarea altei categorii a existenţei fenomenale, pe aceea a obiectivului. Descătuşarea întru absolut apare astfel acum, în primul rînd o degajare a propriei subiectivităţi, o regăsire a caracterului de unicitate inefabilă şi inconfundabilă, a originalităţii lăuntrice. Asemeni lui Thomas Mann, asemeni lui Joyce sau Amiel, şi Marcel Proust se defineşte aşadar printr-un efort de suprimare a condiţiei umane, l statutului ontologic rezervat prin excelenţă fiinţei 'mane, ceea ce noi am numit „năzuinţă demiurgică" ; comparaţie cu scriitorii amintiţi, Marcel Proust îm-f totuşi această aventură şi mai departe. După ce

a anulat obiectivitatea, existenţa fenomenală, el se re* toarce la aceasta, dar numai pentru a o

transfig$_u$^{lru} pentru a distruge formele obiective şi a le înlocui ^ alte tipare, pentru a in-forma din nou lucrurile, î$_n$ $_c$ ^{Cu} formitate cu perspectiva lui subiectivă, pentru a ^
deci acestei subiectivităţi un caracter absolut î$_n$ sfera fenomenalităţii. Se conturează astfel o litate secundă, care nu este alta decît aceea^a **e sulul** artistic,' a operei de artă, a produsului literar" Creatorul de artă nu se mulţumeşte aşadar să aleagă între a fi şi a nu fi, el îşi dă singur o modalitate de $_a$ fi, de a exista, din care să lipsească orice ameninţare răului ontologic, în cadrul căreia subiectivitatea iui $_S$5 nu mai fie ameninţată de disoluţie. Constituirea acestei fenomenalităţi secunde apare deci ca o corecţie capitală _a operei demiurgic*; năzuinţa demiurgică nu mai este năzuinţă de a se contopi cu divinitatea, ci — mai cu-rînd — de emulaţie. Unul din simbolurile noilor demiurgi este, în roman, şi pictorul Elstir ; studiind mari-' nele acestuia, naratorul se crede îndreptăţit să constate ' că „farmecul fiecăreia consta într-un soi de metamorfoză a lucrurilor reprezentate, asemănătoare aceleia căreia i se spune în poezie metaforă, iar dacă Dumnezeu-Tatăl a creat lucrurile spunîndu-le pe nume, Elstir le-a creat din nou, despuindu-le de numele lor sau dîndu-le altul. *"m*

Teza „subiectivităţii" eului, a infidelităţii lui faţă de I formele naturale, este un concept de sorginte manieristă, asimilabil Ideii ; din punct de vedere istoric, o | teorie a „Ideii" a fost elaborată încă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. In aoeastă accepţiune, Idec-a de: notă — arată Erwin Panofsky — o anumităr „insatisfacţie în raport cu realitatea nudă", insatisfacţie ce va lua din ce în ce mai mult forma unei „deprecieri a realităţii naturale." [U1] Erwin Panofsky arată însă că o clarificare superioară a „Ideii" — prin opunere la „inii-taţie" — are loc de-abia mai tîrziu, în scrieri!e lui Michelangelo : *„immagine* însemnează, după înţelesul propriu al cuvîntului, formulat deja de Augustin şi Toma | din Aquino, acea reprezentare care «ex *alio* procedit»-, adică *reproduce* un obiect deja existent — *concetto,*

potrivă, însemnează (atunci cînd nu are pur şi sim-
, sensul de «gînd»-, «concept»- sau «propunere») re-
zentarea creatoare liberă, care-şi constituie propriul
PL$_e$ct, astfel încît să poată deveni, la rîndul ei, model
°'l unei plăsmuiri exterioare." [152]

Oricum, „concettismul"^ acesta înseamnă, pentru Proust, singura~cale prin care spiritul poate pune capăt
âului ontologic. Semnul izbînzii va fi tocmai bucuria ;
$_2$j$_e$ mai intense exaltări le trăieşte naratorul atunci cînd izbuteşte să inventeze o metaforă, pentru un peisaj. Lucrul acesta se întîmplă, pentru prima dată, într-o călătorie pe care el o face, cu trăsura, în „partea dinspre Guermantes" ; atenţia îi este atrasă de cele două clopotniţe din Martinville-le-Sec, echilibrate — la o oarecare distanţă — de săgeata clopotniţei din Vieuxvicq. [ată acum şi metaforele eliberatoare : „Clipele se scurgeau, mergeam iute şi, totuşi, cele trei clopotniţe erau mereu, departe, în faţa noastră, ca trei păsări aşezate
e cîmpie, nemişcate, şi pe care le deosebeşti în soare
..) Dar, ceva mai tîrziu, cum ne apropiam de Combray şi soarele apusese acum, le-am zărit o ultimă dată, de foarte departe ; se vedeau ca trei flori pictate pe cer, deasupra orizontului cîmpiei. Mă făceau să mă gîndesc la cele trei fete tinere dintr-o legendă, părăsite într-un pustiu peste care se aşternea întunericul."[153] Un lanţ întreg de metafore, poate mai puţin memorabile, decît atîtea altele, în care abundă opera lui Proust; dar nu faptul acesta are însemnătate, nu ordinea estetică este aceea care contează de data aceasta, ci ordinea ontologică, actul dislocării obiectului. Astfel încît euforia pe care o trăieşte naratorul — în cea dintîi experienţă creatoare a sa — îşi are din plin temeiul : „mă fulgeră un gînd pe care nu-1 avusesem cu o clipă mai înainte ii care se formulă în cuvinte în mintea mea, iar plăcerea pe care o încercasem adineauri la vederea lor spori atît de mult, încît, fiind cuprins de un fel de beţie, nu
i-am mai putut gîndi la altceva (...); am cerut doctorului un creion şi hîrtie, şi am compus, în ciuda zdrun-măturilor trăsurii şi ca să-mi uşurez conştiinţa şi să ^cult entuziasmul meu, următoarea bucată."[15]* Dealtfel,
itreg ciclul romanesc al lui Marcel Proust poate fi

privit ca o imensă metaforă a lumii ; scriitorului i-$_a$ f$_0$. ctTprîiosinţă dată bucuria, existenţa lui s-a sfîrşit JJJ apoteoză, izbăvit de răul de a fi.

Fenomenul existenţei este definit de scriitorul român Camil Petrescu — după exemplul lui Henri BergsOri sau al lui Edmund Husserl — prin simbolul „fluidităţii"' ce vom descoperi — se întreabă el — dacă ne vom' în^ toarce privirea „asupra propriului nostru conţinut sufle, tesc" ? Vom lua cunoştinţă de o existenţă descrisă ca „o curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc, de ceea ce constituie materialul imaginaţiei şi al gîndirii." [1M] Pentru Henri Bergson, existenţa' se înfăţişa ca „durată pură", în vreme ce, pentru Edmund Husserl, ca „flux al trăirilor". Luate în ele însele, existenţa, temporalitatea se relevă, aşadar, pentru Camil Petrescu, de la un principiu al multiplicităţii şi al diversului ; iată însă că fiinţa umană supune această neistovită desfăşurare unui anume principiu de unitate, pe care scriitorul îl înţelege — într-o primă instanţă — în cel mai pur spirit fenomenologic, ca pe o „unitate de perspectivă", ca pe o unitate a „privirii", a lui „video". Ideea va fi lămurită, pe larg, în comentariul consacrat operei lui Marcel Proust : „Unitatea de perspectivă aminteşte celălalt mare cîştig revoluţionar în cultura universală, *perspectiva în pictură,* descoperită de pictorii Renaşterii... şi e poate o revoluţie analogă în arta romanului. Cei care fac efortul de a citi pe Proust sfîrşesc prin a deprinde voluptatea acestei unităţi de perspectivă în aşa măsură încît cu foarte mare greutate pot să mai citească vechile romane."[156] Privirea nu înseamnă însă numai o *vizare* a realului, ci — deopotrivă — şi o *interpretare* a acestuia ; un scriitor adevărat va „desene totul ca în măsura în care e adunat în concret, constituind propria lui experienţă, nu cu pretenţia de a *reda* o existenţă obiectivă, ci o existenţă în funcţie de cunoaşterea intuitivă a lui." [K1] în felul acesta, privirea are, în cele din urmă, o calitate constitutivă, cu ajutorul ei, subiectivitatea conferă lucrurilor propriul ei tipar; în[a]' inte însă ca acest proces să aibă toc (un proces de de" formare şi de re-constituire a obiectivitătii), subiectivi-tea [va] ^ interesată în a se constitui pe sine însăşi, *f* originalitatea ei absolută, în a se degaja din uniformitatea obiectivă a existenţei, în a se sustrage răului [nl]tol0gic. Teza îşi găseşte concretizarea în conceptul Substanţialităţii" ; acolo, de pildă, unde subiectivitatea "u izbuteşte să se constituie pe sine, acolo am avea de-a face cu o lipsă de substanţialitate, ca, de exemplu (şi ce stupefiant exemplu !), în romanele lui James Joyce : „e notaţie a vieţii interioare, dar prin materialul impus e
|prea săracă şi fără merit, ca să justifice o asemenea reputaţie europeană (...) Deci, conţinutul faptic al conştiinţei, doar în prezentul permanent, nu poate susţine interesul unei opere de artă, decît în anumite cazuri, foarte rare."[158] în schimb, în *Amintirile* colonelului Lă-cUSteanu (!), prinde să se contureze o structură, începe sj se delineeze un personaj în contururile sale de uni-citate ; asemeni altor jurnale celebre, şi această operă, pe nedrept căzută în uitare, dezvăluie o individualitate, „creează personajul", „dă expresie unui conţinut sub-jstanţial." [158] (Aşadar — colonelul Lăcusteanu, un scriitor Imai substanţial decît Joyce ! Camil Petrescu moşteneşte, aici, spiritul ducesei de Guermantes.)

[1] Substanţialitatea fiinţei se constituie în chip exclusiv Untr-un domeniu al existenţei, pe un plan al concretului, Idin chiar „fluxul trăirilor" ; tocmai printr-o astfel de "particularitate se deosebeşte, de fapt, „substanţa" de „concept". „Substanţa" apare ca o expresie a subiectivităţii, în vreme ce „conceptul" este definit ca o categorie a obiectivităţii, între un termen şi celălalt existînd aproximativ aceeaşi relaţie ca între „eul adînc" şi cel „su-perficial", din sistemul proustian. întrucît „conceptul" nu este decît ideea pe care personajul şi-o face despre sine, o imagine a lui pe care el se străduieşte să o imite, o imagine împrumutată însă din arsenalul colectiv al societăţii, o formă obiectivă şi nediferenţiată a existenţei, [0] formă aşadar care falsifică. Autenticitatea faptului de fi nu va fi înfăptuită prin urmare decît printr-o eliberare din astfel de tipare improprii. Atît falsitatea, cît autenticitatea ontologică sînt deopotrivă ilustrate de şi acelaşi personaj, de Ela, din *Ultima noapte de ^agoste, intîia noapte de război* (1930). în primele faze

ale căsniciei, Ela este de o cuceritoare spontaneitate trăirii, sinceră, directă, ceea ce îi permite lui

Ştefan Gheorghidiu să transforme simpla posesiune fizică, în **tr-0** posesiune a sufletului, într-o posesiune a întregii e~ personalităţi, în ce are aceasta mai adînc şi mai **hyjfj** vidual : „A prins să se frămînte iarăşi, se frîngea ca pîine a iubirii trupului tînăr, era lînced albă, şi c° | ochii închişi peste durerea dospită în ea, oferind, între \ dinţi, întinsă, garoafa însîngerată a buzelor. Eu privea^ ochii îndoliaţi, care vegheaseră nopţi de-a rîndul deasupra patului prietenei bolnave, mîna palidă care scotea din camera suferindei ligheanul cu pansamentele murdare schimbate, aceeaşi mînă palidă care copia zeci şi zeci de pagini pentru mătuşă. Am prins să caut în tot » trupul acesta de prinţesă dornică, sufletul, floarea gîn. ***f*** dului şi a loialităţii."[160] La sfîrşitul căsniciei sale însă, (Ştefan Gheorghidiu are să surprindă la Ela o anume l lipsă de firesc, o oarecare artificialitate a atitudinilor, I o deprindere de „a poza", cu un cuvînt, un aer de fal- I sitate : „Am privit-o cu indiferenţa cu care priveşti un) tablou. Şi frumuseţea ei blondă era acum de reproducere [în colori, vreau să spun că avea ceva uscat, fără viaţă, \ aşa cum e diferenţa între culoarea uleioasă şi grea a tabloului original şi între luciul banal al cromolitogra-fiei."[wl]

în *Patul lui Procust* (1933), cele două ipostaze sînt încredinţate unor personaje diferite ; în cazul Doam- L nei T., autenticitatea este mai presus de orice îndoială, -„substanţa" ei sufletească inconfundabilă transmiţîndu-se (chiar şi gesturilor celor mai mărunte, chiar şi comportamentului rutinier : „Doamna T. pare străbătută necontenit de un fluid, care o face excesiv sexuală, chiar în gesturile de obicei inerte la celelalte femei (de pildă, să aştearnă un şervet pe o mescioară, să scrie atent o scrisoare, să privească mirată un tramvai). Cred că acest curent continuu era de fapt gîndire."[162] Iată şi o splendidă metaforă a autenticităţii, în legătură cu acelaşi personaj : „Acea atenţie lăuntrică, acea permanentă tensiune intelectuală a Doamnei T. nu numai că o scuteau de poze exterioare, dar îi valorificau orice mişcare, dîn-du-i semnificaţie, cum un luminat interior pune în va

166

re frumuseţea unui vas Galle."[163] Dimpotrivă, Emilia Râchitaru îşi simulează doar personajul, chiar şi în com-

ortarnentul ei sexual se strecoară o notă de premeditare ! de falsitate : „îmbrăţişarea Emiliei e însă aproxima-fvă, în contratimp, pierzînd contactul, ca în gestul cînd,

iuri'înd agitat mănuşile, le-ar pune greşit, pe cea din dreapta în stingă, şi invers, apoi ar reveni, ar insista fără să-şi dea seama, le-ar schimba din nou tocmai L^d era să le pună bine, din pricină că nu mai are nici un mijloc de control ; în sfîrşit, i s-ar părea că tot mai jjine erau întîi şi ar pierde totul, şi mai agitată încă. în acest «teatru», Emilia e tot atît de bine intenţionată, tot atît de excesivă şi de falsă ca şi pe scenă, cînd joacă furios şi prea drastic."[164]

flata însă *că,* după ce a pus în seama subiectivităţii sarcina de a se constitui pe sine, de a-şi evidenţia unicitatea, de a se structura din nediferenţiatul obiectivităţii Camil Petrescu o va supralicita, conferindu-i atribute de-miurgioe, acelea de a constitui realul însuşi. Scriitorul urmează de fapt, aici, linia doctrinei fenomenologice ; după cum se ştie, pentru Edmund Husserl, trebuia operată o foarte severă distincţie între obiectul real, pe de o parte (sau planul „noetic") şi corelativul lui în conştiinţă, pe de altă parte (planul „noematic"). La drept vorbind, obiectul real se înfăţişează conştiinţei mai mult ca o „diversitate noetică", ca o multiplicitate de „figurări" ale lui, obiectul nu este deci constituit în unitatea lui decît în planul noematic : „există un paralelism între noeză şi noemă, dar de aşa natură, încît sîntem constrînşi să descriem configuraţiile prin ceie două feţe ale lor şi potrivit corespon-lenţei lor eidetice. Planul noematic ar fi un loc al uni-

iţilor, planul noetic un loc al multiplicităţilor «constituente»"[165] Pentru mai multă claritate, Husserl apelează un exemplu deosebit de simplu, acela al mesei : „să)lecăm de la un exemplu. Văd neîntrerupt această masă ; fac turul ei şi îmi schimb mereu poziţia în spaţiu ; am fără încetare o conştiinţă despre existenţa corporală a

^eia şi aceleiaşi mese, a unei mese care în sine rămîne ^schimbată. Or, percepţiile mele nu contenesc să se rao-

fice ; este o serie continuă de percepţii schimbătoare." [166] urmare, realitatea în sine a obiectului nu se „re-

167

[redacted]

flectă" ca atare în conştiinţă (crede Husserl), ea repr zintă mai curînd o „creaţie" o conştiinţei, un act const" l i Pi itdil fomenologiei C

zintă mai curînd o „creaţie o conştiinţei, un act const tutiv al ei. Prin intermediul

fenomenologiei, Camil pi" trescu păşeşte cu hotărîre, în cadenţă cu Marcel Prouₛt" pe un tărîm al „ideii", pe o poziţie manieristă. Această poziţie se răsfrînge, în romanele sale, într-o problema tică a „iluziei". Nu e mai puţin adevărat că, în acest punct, influenţei ideologice a lui Husserl i s-a adăugat şi o influenţă pur literară, aceea a lui Proust însuşi. deşi capătul de serie era de fapt, aici, Stendhal, care -l în *De l'amour* — defineşte iubirea ca pe un fenomen de „transfigurare" a obiectului ei, asemănător fenomenului fizic al „cristalizării". Din clipa în care începe să iubească, chiar şi cel mai înţelept dintre oameni — spune Stendhal — „nu mai vede nimic *aşa cum* e."[167] Iubirea apare ca o activitate creatoare, transformatoare, ea substituie obiectului însuşi o imagine absolut infidelă a lui : „De cîte ori îşi va întîlni iubitul, ea se va bucura nu de ceea ce este el în realitate, ci de imaginea fermecătoare pe care ea şi-a făurit-o."[16a] M. Proust reia această teză şi îi dă o nouă formulare ; în *Â la recherche du temps perdu* — cum am văzut — scriitorul subliniază necontenit că, în procesul de naştere şi de înflorire a pasiunii, obiectul acesteia este de cea mai mică însemnătate. „Nimic nu este în obiect, totul este în spirit" — iată principiul pe care urmează să-1 ilustreze, mai cu seamă, cuplul — devenit celebru — de îndrăgostiţi : Swann — Odette de Crecy. Acestui cuplu îi corespunde, în *Patul lui Procust,* perechea George Dem. Ladima — Emilia Răchitaru; ceea ce iubeşte de fapt poetul de geniu şi omul superior, care este Ladima, nu este cîtuşi de puţin acea femeie vulgară şi practică, de o stupiditate desăvîrşită, adică Emilia cea reală. La drept vorbind, Ladima iubeşte propria sa ficţiune ; la originea marii lui dragoste nu s-a aflat, dealtminteri, un act de cunoaştere, ci unul de imaginaţie : „Din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeaşi lume cu femeia pe care (oribil cuvînt) o iubea, şi atunci era cu neputinţă să exercite vreun control... Toate datele îi scăpau... Ea, care era totul pentru el, pleca gătită şi venea din oraş, aşa cum ar fi mers într-o cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spunînd ce vrea

cjt vrea să spuie... El era nevoit să creadă şi imagina-[1] lui, necontrazisă de nici un incident al realităţii, putea ^- vad'ă o Emilie ideală, bună, suavă."[169] Dar, chiar şi după | se produce o oarecare apropiere a poetului de Emilia, f refuză, în continuare, să o vadă aşa cum este, să se icreadă prin urmare în ceea ce-i furnizează cunoaşterea, 'ptînd pentru imaginea de el însuşi creată : „O impresie e sănătate trupească şi sufletească, de bucurie luminoa-i .j bună şi sinceră. E totul numai armonie în tine, Emy. *1"e ascultam aseară şi te-aş fi ascultat încă ore întregi. Regăseam în tine, ca la începutul de neuitat al iubirii noastre, inteligenţa aceea egală, subtilă (!) şi liniştit pătrunzătoare ca o mireasmă. Nicioadată n-am întîlnit un ffłai firesc bun simţ, o judecată mai adîncă (!) şi aşa de frumos domoală." "° In Ladima nu trebuie să vedem to-uşi un naiv sau o inteligenţă defectuoasă, incapabilă de a sesiza discrepanţa dintre Emilia cea reală şi cea fictivă ; refuzul său de a se pleca dinaintea adevărului şi a evidenţei poate fi interpretat, dimpotrivă, ca un act de trufie, ca un orgoliu demiurgic, Ladima neacceptînd ă trăiască decît într-o lume şi în nişte forme făurite le el : „Mi-e cu neputinţă să cred că scrisoarea lui La-iima e sinceră, că toate acele însuşiri erau cu adevărat descoperite. E prea mare deosebirea dintre ele şi ceea ;e arată Emilia, ca să fie posibil ca un îndrăgostit, fie el şi Ladima, să le şi creadă, scriindu-le. Socot că el se amăgea, cu oarecare luciditate." [1?1] Asemeni eroilor lui Marcel Proust, şi eroul lui Camil Petrescu se defineşte prin orgoliu, prin năzuinţa de a anula condiţia sa de creatură, revendicînd-o pe aceea de creator, de demiurg. El vrea să devină cel ce fundamentează lumea, cel prin care aceasta se constituie, re-pultatul fiind, după cum am arătat, o „fenomenalitate ecundă".

II

Viaţa ca viaţă

Orgoliul lui Albert Camus are sa îmbrace alte forme decît cele descoperite pînă acum ; şi

pentru el, fenomenul existenţei apare ca fiind cu desăvîrşire impropriu setei umane de absolut, dar autorul *Mitului lui Sisif* sugerează că suprimarea voinţei de a fi, în ocurenţă chiar sinuciderea, ar echivala cu o dezertare, cu o capitulare şi cu o recunoaştere a inferiorităţii sale, cu o înfrîngere. în concepţia lui Camus deci, fiinţa umană este datoare să-şi afirme, în raport cu existenţa, caracterul ei indestructibil, ceea ce constituie o formă diferită de a-şi atribui absolutul. In vederea unui astfel de ţel, s-ar cere cu stăruinţă cultivată o calitate pe care am putea-o numi a curajului de a fi; omul camusian nu îşi propune doar să îndure existenţa, ci să se supună în continuare unor finalităţi specific umane, să trăiască în act, să făptuiască, dar avînd în permanenţă conştiinţa zădărniciei oricărei activităţi; mitul suprem, chemat să ilustreze teza curajului de a fi este, după cum se ştie, mitul lui Sisif, adică al omului ce are temeritatea de a săvîrşi o acţiune (de a împinge stînca spre vîrful muntelui) ştiind dinainte că efortul său nu va avea nici un rost. în aceasta şi rezidă curajul său, în a-şi susţine fapta, în ciuda cunoaşterii pe care o deţine în privinţa rezultatelor. Orgoliul lui Camus nu mai este deci „năzuinţă demiurgică", ci exaltare a umanului, măsurare directă cu existenţa.
Un asemenea curaj este, fireşte, de natură să înspa[1]" mînte spiritele mai slabe, la care se manifestă un fenomen

rea-credinţă — cum ar spune Sartre —, o conduită
in care conştiinţa va încerca să îşi ascundă sieşi ceea
ştie, îngăduind astfel faptei să-şi păstreze iluziile
C6\e'; es∧e aces∧a UD *fel* de a nu primi provocarea pe
re'o conţine, la adresa umanului, existenţa. Una din
„rmele cele mai frecvente ale atitudinii de rea-credinţă,
i fi „somnul" conştiinţei, cufundarea acesteia în meca-i jsiiiele vieţii cotidiene, odihna ei în ritualurile consacrate : „Trezire, tramvai, patru ore de birou sau de uzină, masă, tramvai, patru ore de muncă, masă, somn şi luni marţi miercuri joi vineri sîmbătă în acelaşi ritm — iată un drum pe care îl urmăm cu uşurinţă aproape tot timpul." *m* Morala lui Camus pretinde însă neapărat o „trezire" a conştiinţei din somnul ei ontologic, ceea ce are
J proiecteze fiinţa umană într-un orizont al suferinţei
al durerii ; spaima de suferinţă trebuie însă învinsă,
adevărul trebuie privit în faţă, tocmai pentru a dovedi
opacitatea de a-1 îndura, tăria indestructibilă a fiinţei
mane. Momentul de „trezire", luciditatea reprezintă aşadar un eveniment capital pentru desfăşurările avute n vedere de scriitor : „în ea însăşi, oboseala are ceva dezgustător. în cazul de faţă însă trebuie să ajung la concluzia ca e binevenită. Căci totul începe prin conştiinţă şi nimic nu are valoare decît prin ea." *m*
Iată însă că Albert Camus descoperă şi o formă mult nai subtilă a conduitei de rea-credinţă ; anume, chiar şi acolo unde se va fi instituit o conştiinţă a zădărniciei şi a lipsei de sens, urechea umană va cădea totuşi în is-oita de a asculta de şoaptele nesăbuite ale *speranţei.* Certitudinile intelectuale vo,r fi lăsate aşadar să opereze sumai într-un spaţiu al speculaţiei pure, fără posibilitatea le a fi cuprinse într-un flux al trăirilor, fără posibili-
'tea aşadar de a modifica în vreun fel datele sensibili-âţii umane. Or, omul nu-şi poate da măsura, în încleş-area sa cu existenţa, decît dacă acceptă să înfrunte răul îtologic în toată nuditatea lui ; sensibilitatea umană este bligată deci de propria trufie să renunţe la orice fel 'e paleative, şi — mai presus de orice — la speranţă : >Se poate stabili ca principiu că acţiunile unui om care
[1] trişează trebuie să fie comandate de ceea ce el soco-
?te a fi adevărul. Credinţa în absurditatea existenţei

[redacted]

trebuie deci să-i hotărască purtarea/ [17] In Mitul Iui *Si*sij Camus demască tocmai aceste tendinţe

de a se eschiva Sieste căutări ale unor paleative : „Eschiva mortală ca-şi aceste uu«-
acestui eseu este speranţa

şi aceste căutări aie unu* ^«^v..,- - - „ re constituie a treia temă a acestui eseu este o^ciaiua." »5
Analizînd sistemul teoretic al'lui Lev Şestov, de pildă Camus reţine teza centrală a lipsei de sens a existenţei „la capătul analizelor sale pasionate, Şestov descoperă absurditatea fundamentală a oricărei existenţe."[176] iată însă că, printr-un adevărat „salt" logic, Şestov strecoară amăgindu-şi propriile concluzii, şi o perspectivă a speranţei, atenuînd astfel imaginea încleştării cu existenţa • „Beţia iraţionalului şi vocaţia extazului abat de la contemplarea absurdului un spirit clarvăzător. Pentru Şestov, raţiunea este zadarnică, dar există «eva dincolo de raţiune." [177] în esenţă, morala camusiană pretinde fiinţei umane să-şi educe 9 trăsâtfcră a curajului, acesta fiind singurul mod de a dăinui, de a-şi produce dovezile : „Nu mai e loc pentru speranţă." [178]
Demisiunea cea mai ruşinoasă a fiinţei umane de la această îndatorire a ei faţă de sine însăşi o reprezintă însă sinuciderea : „E uşor să fii logic. Dar e aproape imposibil să fii logic pînă la capăt. Oamenii care mor de -propria lor mînă urmează astfel pînă la capăt drumul | indicat de sentimentul lor." [17'] Această soluţie i se pare însă lui Albert Camus pe bună dreptate derizorie, întru-cît ea îl înfăţişează pe om copleşit de destinul său, mai prejos de încercajea la care este supus ; semnificaţia fiinţei umane o dă orgoliul său : „Pentru un om care vrea să vadă, nu există spectacol mai frumos decît cel al inteligenţei în luptă cu o realitate care o depăşeşte. Spectacolul orgoliului uman este inegalabil." [m] Acceptîndu-şi destinul, primind dificila provocare, asumîndu-şi ceea ce i-a fost dat, fiinţa umană se dovedeşte — asemeni anticului Sisif — mai puternică şi mai presus de viaţă : „In fiecare din aceste clipe cînd părăseşte înălţimile coborînd pas cu pas către vizuinile zeilor, este superior destinului său. E mai puternic decît stînca lui."[181] Argumentul orgoliului joacă deci un rol hotărîtor în opţiunea scriitorului, în refuzul pe care el îl opune unei morale a sinuciderii, în soluţia diferită — constînd nicidecum într-o conciliere —, ci într-o asumare a datoriei faţă de sine- For-
172
mula „curajului de a fi" se leagă tocmai de păstrarea îjjtactă, înlăuntrul acestei atitudini, a perspectivei critice Lupra fenomenului existenţei. Personajul camusian prin are această asumare a îndatoririi faţă de sine se întru-nează în chipul cel mai transparent este doctorulJRieux,. *jin romanul *Ciuma.* (1947); deşi, în cazul său, conştiinţa absurdului se află într-o fază de evoluţie superioară, personajul nu se demite de la datoria sa. Profesiunea lui Rieux primeşte, de aceea, o dimensiune simbolică : „La urma urmei... reluă doctorul şi ezită din nou, privindu-1 pe Tarrou cu atenţie, e vorba de un lucru pe care un om ca dumneata îl poate înţelege, nu-i aşa, dar de vreme ce ordinea lumii este guvernată de moarte, poate că e mai bine pentru Dumnezeu să nu credem în el şi să luptăm din toate puterile împotriva morţii, fară a ridica ochii spre acest cer în care El tace." [18z] Conştiinţa zădărniciei, a lipsei de orice şansă, 1-a dezobişnuit de mult pe Rieux de a mai spera; dar, deşi ştie că nu îl aşteaptă — ca şi pe Sisif — decît înfrîngerea, eroul îşi asumă, din pură trufie, datoria de medic, datoria de a face faţă încleştării :
— Da, aprobă Tarrou, pot să înţeleg. Dar victoriile dumitale vor fi totdeauna provizorii, nimic mai mult. Rieux păru să se întunece la faţă.
— Totdeauna, ştiu. Dar ăsta nu e un motiv să încetezi să lupţi.
— Nu, nu este un motiv. Dar îmi închipui atunci ce trebuie să fie pentru dumneata această ciumă.
— Da, zise Rieux. O interminabilă înfrîngere." [183]
*
Întregul comportament de pînă acum al personajului camusian — în ciuda perspectivei metafizice atît de întunecate de la care se pleca, în ciuda viziunii atît de acute asupra întinderii pe care o are răul în lume — menţinea totuşi intactă semnificaţia actului de alegere,

semnificaţia opţiunilor umane ; eroul camusian îşi recunoştea obliga-ţi<L_de a alege, şi de a alege bine, numaf~dlntr-o voinţă de a nu se înjosi pe sine, numai pentru a nu se coborî [111] propria stimă. Calea aceasta era, incontestabil, o cale [a] orgoliului. Iată însă că, alteori, eroul camusian pare să Privească această atitudine a lui ca pe o formă totuşi de [a] se lăsa subjugat de fenomenul existenţei şi de a i se

supune ; ceea ce îi va sugera imperativul unei eliberări şi al unei separări radicale de aceasta. Personajul se va decide aşadar să se transforme pe sine în simplu spec_ tator detaşat al propriei vieţi, să-şi devină lui însuşi străin şi .vieţii sale. Camus analizează, în" *L'Homme revolte* această cale a orgoliului, punînd-o sub semnul unei „negaţii absolute" ; ea s-ar reclama de la „une naetaphysiqUe du pire", ar fi expresia unei totale dezasumări. Liberarea de existenţă are să însemne, în ultimă analiză, detaşare şi lipsă de atitudine chiar şi faţă de propriile fapte, in. clusiv crimele cele mai odioase ; astfel îneît, dacă pe una din laturile sale, noua poziţie a personajului camusian corespunde unor culmi ale ^orgo^liuîujL^L ale revoltei, pe 0 altă latură ea are să corespundă unor abisuri de înjosire a umanului. Asemenea desfigurări şi distorsionări atr să caracterizeze însă întotdeauna punctele de vedere extreme. Prototipul mitic pentru această, nouă, morală, a libertăţii faţă de existenţă, va fr_Cafn} primul asasin din istorie : „Prin Cain, cea dintîi revoltă coincide cu cea dintîi crimă."'[84] Printre urmaşii lui Cain, scriitorul menţionează, în continuare, pe marchizul de Sade ; morala sadică se revendică de la o abolire a obligaţiilor de a alege : „Ideea, cel puţin, pe care Sade şi-o face despre Dumnezeu este deci aceea a unei divinităţi criminale care striveşte pe om şi îl neagă."[w5] Pornind de la asemenea premise, Sade va ajunge de îndată la o profesiune de credinţă cinică : „De ce ar mai fi omul atunci virtuos ?(...) Dacă Dumnezeu ucide şi îl neagă pe om, nimic nu-i poate interzice omului să-şi nege şi ucidă semenii."[186]

Purtătorul de cuvînt cel mai autorizat al unei astfel de morale a „străinului" va fi însă"\MersaulD protagonistul romanului *La Mort heureuse* (redactat 1036-1938 ; publicat postum, 1971). în prima parte a naraţiunii, Patrice Mersault ucide şi jefuieşte pe cel mai apropiat dintre prietenii săi, pe Roland Zagreus ; spre deosebire de Ras-kolnikov însă, Mersault nu suportă, ulterior, nici o mustrare de conştiinţă, pentru simplul motiv că el a abolit ideea însăşi a vreunei obligaţii de adeziune morală. Pentru a marca deosebirea faţă de Raskolnikov, autorul tratează în manieră parodică stările de febrilitate pe care eroul dostoievskian le trăise după săvîrşirea crimei : ,*P*°~

ind în piaţă, îşi dădu brusc seama că e frig şi se înfiora Sub vestonul său uşor. Strănută de două ori şi vîlceaua se umplu de limpezi ecouri batjocoritoare, pe care cristalul cerului le purta spre înalturi (...). Totul tăcea în Iţersault. Un al treilea strănut îl scutură, şi simţi ca un fel je fior de febră."'[87] Aceeaşi trăsăUiră a dezasumării se degajă Şi din comportamentul lui (.Meursault) din romanul *Străinul;* faţă^ de *La Mort heureuse,* registrul indiferenţei "sTâT nepăsării se lărgeşte în chip considerabil, alterînd domeniul îndatoririlor filiale. Meursault are, în raporturile cU mama lui, cinismul tuturor abdicărilor de la îndatoririle fireşti; dupăT ce îşi internează mama într-un azil {jeTîâTrinî, Meursault nu se conformează nici măcar obligaţiei de a o vizita, din cînd în cînd : „Puţin şi din această cauză, în ultimul an aproape că nu m-am dus s-o văd. Dar şi fiindcă asta îmi lua toată duminica — fără să mai pun la socoteală efortul de a merge pînă la autobuz, de a lua bilet şi de a face două ceasuri pe drum."[83] La înmormîntarea mamei sale, Meursault are de asemenea, cinismul de a se sustrage oricărei îndatoriri de reculegere morală, lăsîndu-şi atenţia să vagabondeze asupra unor detalii periferice ; „Mă simţeam oarecum pierdut între cerul albastru şi alb şi monotonia acestor culori, negrul cleios al smoalei desfundate, negrul posomorit al hainelor, negrul lăcuit al dricului. Toate acestea, soarele, mirosul de piele şi de balegă al dricului, acela de lac şi de tămîie, oboseala unei nopţi de nesomn îmi tulburau privirea şi ideile."[w] Nu de o carenţă a sensibilităţii — aşa cum s-ar putea crede, şi aşa cum s-a şi afirmat — suferă personajul lui

Camus, ceea ce-i lipseşte, la drept vorbind, este, numai bunăvoinţa ; el se refuză categoric pe sine oricăror reflexe morale, propriei conştiinţe umane," însăşi vieţii.

Aceeaşi atitudine funciarmente ostilă ideii de obligaţie Şi îndatorire vădeşte Meursault şi în planul relaţiilor erotice ; eroul întreţine de multă vreme legături dintre cele mai intime cu Mărie Cardona. Este însă întru totul caracteristică pentru personaj uşurătatea şi neseriozitatea cu care tratează ideea căsătoriei. Meursault se simte plictisit [1] Şi ostil oricărei forme de instituţionalizare şi de subju-§are la existenţă : „Seara, Măria a venit să mă aştepte şi

0\

m-a întrebat dacă vreau să mă însor cu ea. Am spus c§ îmi este totuna, dar că puteam s-o facem dacă vrea. A vrut să ştie atunci dacă o iubesc. Am răspuns aşa cum mai făcusem o dată, că asta nu înseamnă nimic dar că fără îndoială, n-o iubesc."[190] Idealul eroului este de â nu-şi lua răspunderi.

In sfîrşit, împingînd cinismul pînă la limite necunoscute cvasiomonimului său din La *Mort heureuse,* crima însăşi a lui Meursault (eroul ucide, după cum se ştie, un arab, pe plajă) este propriu-zis o crimă lipsită de sens o crimă izvorîtâ mai mult dintr-o stare de exasperare fi.! zică, sub soarele neiertător al Mediteranei. Eroului îi sînt cu desăvîrşire indiferente propriile sale acte, el se simte într-adevăr străin propriei sale vieţi, detaşat de ea, astfel încît nu există nimic care să-1 reţină dinaintea unei crime, ea fiind săvîrşită în felul acesta cu o extremă uşurătate : „Atunci s-a clătinat totul. Marea a exalat o suflare densă şi fierbinte. Mi s-a părut că cerul se deschide pe toată întinderea lui ca să slobozească o ploaie de foc. Toată fiinţa mi s-a încordat şi am crispat mîna pe revolver. Trăgaciul a cedat, am atins pîntecele lustruit al patului armei şi aici, în zgomotul deopotrivă sec şi asurzitor, a început totul."[191]

Poziţia personajului camusian este, aici, cu totul inacceptabilă, dintr-o perspectivă a moralei marxiste ; o critică foarte temeinică, în acest sens, întreprinde; dealtfel, 'şi Ion Ianoşi, în remarcabila sa lucrare, *Dostoievski, „tragedia subteranei"* (1968).

Aşadar, întrucît şi împotrivirea, şi starea de conflict îi apare, eroului camusian ca o formă de supunere totuşi la fenomenul existenţei, el se va considera îndreptăţit să se refugieze într-o lipsă desăvîrşită de opinie, într-o absenţă radicală a vreunui punct de vedere, într-o nedeterminare a judecăţii sale. Aceasta constituie, desigur, o abstragere a fiinţei din fluxul existenţei, dar o abstragere numai prin componentele superioare ale acesteia, componenta prin excelenţă umană. Iată însă că, pentru eroul scrierilor de tinereţe ale lui Camus (cele elaborate între 1935 şi 1938), această suprimare a propriei umanităţi, această suprimare a marii lui neasemănări cu lumea, are

să se înfăţişeze într-o cu totul altă lumină, ca o suprimare de fapt a ceea ce nu este definitoriu. In scrierile din epoci mai tîrzii, în *Mitul lui Sisiţ,* de pildă, scriitorul va pune din nou preţ pe ceea ce el numeşte „o inimă omenească", personajul va redobîndi un orgoliu al profundei sale neasemănări cu lumea : „Conştiinţa şi revolta sînt j-gfuzuri contrarii renunţării. Dimpotrivă, le însufleţeşte lot ce-i ireductibil şi pasionat într-o inimă omenească. ^Trebuie să murim neîmpăcaţi şi nu de bună voie."*[2] Dar, în~Tucrările sale din prirna perioadă (eseuri sau' roman), Camus, cum spuneam, înclină să construiască o nouă conştiinţă de sine, care să se fundamenteze mai cu seamă pe asemănările eroului cu lumea, scriitorul înclină, în felul acesta, să insufle personajului său reprezentativ o voinţă de a aplana conflictul, o voinţă de a da vieţii caracteruljju al unei lupte, ci — dimpotrivă — al conci-liedial. unei „nunţi" ; singurul Mijite de a li«kida acest conflict îl constituie, desigur, înlăturarea împotrivirii, fie şi în forma ei strict lăuntrică, de absenţă de la propria viaţă. In speţă, eroul camusian va încerca să înnăbuşe principiul însuşi al umanului, spiritul, să se elibereze aşadar de sine însuşi, ajungînd,

astfel, în sfîrşit, la raporturi dintre cele mai armonioase cu lumea şi cu existenţa. Această asemănare pe care el şi-o dobîndeşte, asemănarea-cu existenţa, eroul camusian o caută cu bună ştiinţă ; desfiinţarea conflictului deschide o perspectivă pentru fericire, iar acest sentiment de fericită comuniune străbate din numeroase pagini ale lucrărilor de început, ceea ce le conferă o factură preponderent lirică, atît de contrastantă cu dramatismul paginilor de mai tîrziu. „Sînt fericit pe această lume" — mărturiseşte Camus în *Carnetele* sale, într-o însemnare din ianuarie 1936 ; şi tot el explică faptul că fericirea este legată de o stare specială de „transparenţă", de dispariţie a oricărei opacităţi şi diferenţe faţă de lume, o stare în cadrul căreia el izbuteşte să se identifice cu lumea, să devină asemeni ei : „Să fiu această rază deso^e-îrf~care "se mistuie ţigara mea, această dulceaţă şi această pasiune reţinută ce res-Piră în aer. Dacă încerc să ajung la mine însumi, în adîn-cul acestei lumini mă regăsesc."[193] Pasajul citat prefigUr ^ [re]ază de fapt tema centrală a volumului de eseuri *Zes* .

[redacted]

Noces (1938). Tema „nunţii" cu lumea revine în *Carnet^* şi într-o însemnare din mai 1936 : „Să nu mă despart de lume. Nu ne ratăm viaţa atunci cînd o aducem în lumină în toate situaţiile, nenorocirile, deziluziile, caut din răs-puteri să restabilesc contactele. Şi chiar în această tristeţe din mine, cîtă sete de iubire şi ce beţie la simpla pri, velişte a unei coline în aerul serii."[194] Sub data de august 1937, vom regăsi aceeaşi reflexie asupra „acordului" cu lumea : „Şi intră în apă şi-şi spălă pielea de imaginile negre şi scălîmbe pe care i le întipărise lumea pe ea. Dintr-o dată mirosul pielii sale renăştea pentru el în jocul muşchilor. Poate că nicicînd nu simţise cu atîta putere acordul lui cu lumea, drumul lui acordat cu drumul soarelui."[195] Încă şi mai edificatoare sînt notele scriitorului din septembrie 1937, în care tema „nunţii" este discutată în mod explicit în legătură cu sacrificiul spiritului ; „Lumea este frumoasă şi asta-i totul. Marele ei adevăr, pe care ni-1 propovăduieşte cu răbdare, este că spiritul şi chiar inima nu înseamnă nimic. Şi că piatra încinsă de soare, sau chiparosul parcă şi mai înalt sub cerul senin mărginesc singura lume unde «a avea drep-tate* dobîndeşte un sens : natura fără oanieni. Această lume mă anihilează. Ea~mă duce pînă la capăt. Mă neagă fără mînie. Şi eu, consimţind şi învins, mă îndrept către o înţelepciune în care totul e gata cucerit."[196] Cîteva zile mai tîrziu, Camus vorbeşte, din nou, despre „acea înţelegere plină de iubire a pămîntului cu omul eliberat de omenesc."[1197]

Pentru a se elibera de uman, spiritul are să suprime nu atît speranţa, cît trăsătura sa cea mai definitorie, el trebuie să suprime însuşi modul său de a fi, tendinţa on-iologică a „proiectării", tendinţă în virtutea căreia spiritul poate să se definească pe sine şi drept „ceea ce nu este", adică prin posibilităţile sale încă nerealizate, prin scopurile sale, prin ceea ce nu şi-a găsit încă împlinirea, printr-o dimensiune a viitorului. Pentru a-şi dobîndi asemănarea cu lumea, existenţa lui va renunţa la o trăsătură prin excelenţă umană, aceea a finalităţii, existenţa lui va înceta să mai poarte pecetea unor scopuri, limi-tîndu-se la un prezent etern : „omul cotidian trăieşte cu un scop, cu grija viitorului sau cu grija de a se justifica (nu are importanţă faţă de cine sau de ce). El îşi evalu-

zǎ şansele, se bizuie pe ceea ce va fi mai tîrziu, pe isie sau pe munca fiilor lui."[19S] Liberarea de uman va

a deci forma unei liberări de temporalitate, a unei lierări de devenire, de viitor : „Un om fără speranţă şi ient de acest lucru nu mai "aparţine viitorului?'[199]

ggrea sistematică a finalităţii — şi, **prin aceasta, su-**

imarea spiritului însuşi — converteşte viaţa specific {jă într-o desfăşurare a existenţei pure, în existenţă nudă.

Argumentul decisiv împotriva finalismului vieţii i-1 furnizează lui Camus reflexiile sale asupra morţii ; oamenii trăiesc de fapt cu iluzia că ar fi nemuritori sau că li s~ar ^ dat un timp nedefinit, în care să-şi poată urma scopurile. In realitate, nimeni nu este cu adevărat stăpîn asupra timpului, acesta de fapt nu le aparţine ; moartea — şi mai cu seamă moartea neaşteptată, moartea survenită prin accident, moartea violentă — dovedeşte-

I prisosinţă acest adevăr. Dar — din moment ce fiinţa umană nu se bucură de libertate metafizică — înseamnă că orice finalism, orice pariu asupra viitorului apare în fond ca o manifestare de naivitate prezumţioasă. Gîndul morţii constituie prin urmare un avertisment şi o recomandare de a se mărgini la o înţelepciune a prezentu-

iX^jOrgoliul" tocmai de o astfel de înţelepciune nu voîâ să ţină seama) : „De fapt, acţionează ca şi

cum ar fi liber, chiar dacă toate faptele nu fac decît să contrazică această libertate. După ce a descoperit absurdul, totul e zdruncinat din temelii. Ideea că «sînt», felul meu de a acţiona ca şi cum totul ar avea un sens (chiar dacă, uneori, spun că nimic nu are sens) se află dezminţite în chip ameţitor de absurditatea unei morţi posibile. *A* te -.gîndi la ziua de mâine,, a-ţi fixa un scop, a avea prefe- . înţe^toate presupun credinţa în libertate, chiar dacă une-, ori îţi dai seama că nu o ai."[200]. Perspectivă ce anihilează ipiritul şi îndrumă către o formulă a existenţei pure, eliberată de orice finalism, sentiment înrudit îndeaproape cu fericirea ; o astfel de prefacere are să sufere, în cele din urmă, şi Meursault, care — dintr-o ipostază a lui Cain "— se va transforma, în ultimele clipe ale vieţii, într-un Pologet al „nunţii" : „Şi eu, la rîndul meu, m-am sim-
t gata să trăiesc iar totul de la început. Ca şi cum

această furie m-ar fi izbăvit de tot răul, m-ar fi g_o de speranţă, în faţa acestei nopţi încărcate de semne şi de stele, mă deschideam pentru prima oară tandrei indiferenţe a lumii. Simţind-o atît de asemănătoare mie, atît de frăţească în sfîrşit, mi-am dat seama că fusesem fericit şi că mai eram."[201]
Expresia superlativă a unei astfel de morale a soli. darftăţti—eu- ktrni^~~ă jjlîberărîi de scopuri, o reprezintă Insă Patricef Mersault Ţ eroul debutează totuşi, după cum am spus, ca un fiu al lui Cain, printr-o crimă oribilă a cărei victimă este Roland Zagreus, prietenul intim ş| fabulos de bogat. Dar, după crimă, Mersault nu aspiră decît spre o „nuntă^ a lui cu lumea, nuntă ce se înfăptuieşte în mai multe etape ; încă din timpul călătoriei sale prin Europa centrală, eroul schiţează primele gesturi de contopire ; „Ar fi vrut să se tăvălească prin lut, să reintre în pămînt prin această baie de tină, şi, înălţat pe cîmpia nesfîrşită, acoperit de noroi şi cu braţele deschise în faţa cerului de buret şi de funingine, ca în faţa simbolului dezesperant şi splendid al vieţii, să afirme solidaritatea sa cu lumea, fie şi în ce avea ea mai respingător, să se declare complice al vfeţii pînă şi în ingratitudinile sau în murdăria ei."[202] Acestor prime elanuri, le va urma o lungă perioadă, pe care Mersault o petrece, împreună cu cîteva prietene, într-o casă algeriană, denumită de ei, în chip simbolic, „La Maison devant le Monde^ ; este epoca în care Mersault realizează că apropierea de lume pretinde „un coeur pur", adică un suflet care să lepede succesiv toate învelişurile sale omeneşti. Ceea ce îşi propune eroul, pentru moment, va fi nu atît o eliberare de „prejudecăţile" curente, ci mai curînd o fundamentală schimbare de decor, o înlocuire a unui decor prin excelenţă antropomorfic, printr-un decor pustiu, depopulat, fără oameni, strict natural. încă în *Carnete,* dealtmin-teri, scriitorul specifica, după cum am mai arătat: „singura lume unde -«a avea dreptate* dobîndeşte un sens: natura fără oameni."[203] Această evaziune din antropomorfic are să definească în mod accentuat stilul de viaţă al lui Mersault în tot acest răstimp : „Pe urmă toată lumea mergea să se încălzească la soare şi să tacă. Omul micşorează forţa omului. Lumea i-o lasă intactă. Rose, Claire,
Catherine şi Patrice, la ferestrele casei lor, trăiau din imagini şi din aparenţe, consimţeau acestui fel de joc dintre ei, rîdeau prieteniei ca şi tandreţei, dar reîntorşi dinaintea dansului mării şi al cerului, îşi regăseau culoarea secretă a destinului lor şi se întîlneau în sfîrşit prin ceea ce era mai profund în ei înşişi."[204] Aşadar, ale-gînd să trăiască în „La Maison devant le Monde", cei patru prieteni aleg de fapt să trăiască în afara societăţii umane, patria lor adevărată simţindu-şi-o în altă parte.
Experimentul întreprins de Mersault, în această fază, se întregeşte şi printr-o nouă filosofie a iubirii ; eroul întreţine oarecari legături cu o tînără fată, Lucienne Ray-nal, legături pe care — consecvent principiului general pe care îl urmează, acela al „nunţii" cu lumea — eroul încearcă să le purifice de orice conţinut de spiritualitate, să le dezantropomorfizeze, mărginind iubirea la o sferă a simţurilor. Filosofia erotică a personajului se va întemeia, în consecinţă, pe o apologie a trupului : „în acelaşi timp, Mersault remarcă tăcerea lui Lucienne şi aerul opac al feţei; se gîndi că probabil nu era inteligentă şi se bucură. Există ceva divin într-o frumuseţe fără spirit şi, mai bine decît oricine, Mersault ştia să o aprecieze."[205] Fiindcă, evident, tot ceea

ce este lipsit de spirit, de trăsături antropomorfe, asigură şi întăreşte solidaritatea cu lumea, creează o apropiere şi o comunitate organică cu aceasta ; într-un fel, prin Lucienne, Patrice se contopeşte cu lumea însăşi : „Cu părul blond aruncat pe spate, cu năsucul drept şi cu magnificul elan al sinilor, ea figura şi consfinţea un fel de acord secret care o lega de pămînt şi ordona lumea împrejurul mişcărilor ei. Cînd, cu săculeţul balansîndu-se în mina dreaptă, împodobită cu o brăţară de argint care zornăia din închizătoare, ea îşi ridica mîna stingă deasupra capului pentru a se apăra de soare, vîrful piciorului drept încă pe pămînt, dar gata sâ-1 părăsească, ea îi părea lui Patrice că îşi leagă gesturile de lume."[206]
Dar involuţia umană a personajului va avea să se împlinească doar într-o a treia etapă, cea de la Chenoua ; de-abia acum izbuteşte Mersault să se elibereze de ultimele trăsături ale umanului, şi cele mai adînc înrădăcinate totodată, de reflexul finalităţii, al proiectării către
180
181
nişte ţeluri. La început, eroul întîmpină mari dificultâr în a nu avea nici un fel de ocupaţie, în a se rezuma l simplul fapt de a exista : „Cu toate acestea, zilele ii ^ reau lungi încă. Nu îşi detaşase încă timpul de carcasa de deprinderi ce îi serveau ca puncte de reper. **N-avea** nimic de făcut şi timpul se lungea atunci la maximum Fiecare minut d£>bîndea_jv_alQarea lui de miracol, dăr~ei Tnca nu o recunoştea ca atare (...) Uneori, lua un ceas si privea acul mutîndu-se de la o cifră la alta şi se minuna de faptul că cinci minute i se păreau interminabile. Fără îndoială, ceasul acesta îi deschise calea grea şi chinuitoare care duce la arta supremă de **a** nu face nimic."[207] Dar iată că, treptat, amintirea ritmurilor specific umane ale vieţii se estompează, Mersault acomodîndu-se din ce în ce mai mult cu pulsul, diferit, al firii, cu respiraţia lumii : „Fericirea era omenească, iar eternitatea cotidiană. Totul era de a şti să te umileşti, de a-ţi acorda bătăile inimii la ritmul zilelor. "[20<i]
Finalmente, Mersault izbuteşte să distrugă orice dezacord sau disonanţă a lui cu lumea, să intre în raporturi de absolută armonie cu aceasta, să celebreze „nunta" lui cu firea ; o astfel de conciliere nu poate însă prezenta pentru noi nici un fel de interes, întrucît Camus ajunge ia această soluţie numai printr-o **atterare)** a termenilor iniţiali ai conflictului, printr-o r^definire a omenescului. In punctul ei de plecare, relaţia examinată de Camus nu mai este pusă de fapt ca o relaţie a contrariilor. în plus, accepţiunea pe care scriitorul o dă umanului este, pentru
a de o calitate cu totul deprimantă.

m

Circularitatea

Pe o continuă alternare de planuri, pe o permanentă pendulare între realitate şi ireal, este construită opera epică a Hortensiei Papadat-Bengescu ; mişcarea fiinţei între aceşti doi poli are însă — începînd deja cu romanul *Femeia în faţa oglinzii* (1921) — un vădit caracter de circularitate, fapt care — privit dintr-un anumit unghi — poate trece drept semn al impasului, dar — dintr-un **alt** unghi — el poate să apară tocmai ca o depăşire a impasului, ca o soluţie de echilibru. La Hortensia Papadat-Bengescu, contrariile nu mai tind să se suprime, ci —' dimpotrivă — să se complinească unul pe celălalt, supunîndu-se unui model al circularităţii.
Manuela, protagonista romanului *Femeia în faţa oglinzii* — trăieşte în chip evident un sentiment al dezgustului faţă de realitate, faţă de fenomenul existenţei, determinat în primul rînd de aspectele de vulgaritate sau de trivialitate ale acesteia : „Cunoscuţii, tocmai fiind-că-i cunoştea bine, nu-i mai puteau da iluzie ; şi străinii, mulţimea — era vulgară, inestetică, o rănea în gustul ei de forme, linii, culori, cu aspectele ei dizgraţiate."[209] Această atît de puternică aprehensiune o va îndemna pe eroină să se refugieze în „închipuire", într-o lume **a** idealului, în irealitate, să se sustragă deci fiinţării şi fe-nomenalităţii ; tocmai de aceea, Manuela va evita să do-Kndească o cunoaştere adevărată despre semenii săi, preferind să viseze asupra lor : „Se ducea bucuros acolo Unde putea întîlni acel chip omenesc mai deosebit, căuta
183
cu grijă să-i rămînă necunoscut, ştiind că va găsi o biată făptură fără lumină ; îşi împrumuta fantezia acelor trăsături, pentru a crea basme cu care înşela melancolia lungă a visărilor."[210]
Definiţia cea mai exactă şi cea mai concludentă a eroinei aparţine Manuelei însăşi : „Sunt o

idealistă deoarece caut frumosul pretutindeni."[211]
Iată însă că — deşi trăieşte sub seducţia idealului -~ Manuela se teme totuşi să nu rămînă definitiv captivă în lumea închipuirilor sale, în irealitate ; această nevoie de reîntoarcere în real, de circularitate deci, este simbolizată printr-un motiv al oglinzii. Stăruinţa cu care personajul se aşează — după îndelungi absenţe visătoare — dinaintea oglinzii ei de toaletă, cu minerul de os şi cu ovalul ei pur şi clar, trădează o nevoie, cum am mai spus, de întoarcere, de a nu pierde calea către realitate. Oglinda joacă, prin urmare, într-un fel, rolul unui „fir al Ariadnei."
Romanele care vor urma — îndeosebi cele din ciclul Hallipa — se vor preocupa de a surprinde defecţiunile ce intervin pe parcursul acestui traseu circular, împiedicîn-du-1 să se înfăptuiască ; trebuie să subliniem însă că, în viziunea romancierei, asemenea accidente nu pot duce decît la rezultate dintre cele mai comice. Singura deosebire — faţă de *Femeia în faţa oglinzii* — este că dihotomia real/ideal nu mai apare aici ca simplu loc comun literar (începuturile romanului românesc abundă în astfel de personaje visătoare şi dezrădăcinate), scriitoarea descoperindu-şi deja, în abordarea acestei problematici, limbajul propriu. Efortul romancierei se va concentra astfel întru adîncirea unui concept al „sufletului", concept ce începe să se contureze deja în *Fecioarele despletite* (1926), prin stăruitoarele reflexii ale lui Mini ; ca şi pentru stagirit, ca şi — mai tîrziu — pentru contemporanul nostru, James Joyce, şi pentru Hortensia Papa-dat-Bengescu sufletul se află într-o unitate indivizibilă cu trupul, alcătuind laolaltă o totalitate ontologică : **„Nici** ea (i. e. Mini — n.n.) **nu** despărţea sufletul de trup, cum nu despărţea pînza aceea de păienjen a aparatului nervos de carne şi muşchi."[212]
Postulatul unei asemenea totalităţi ontologice devine un adevărat leitmotiv al personajului : „Mini se întrebase : ce fac ? şi desluşise acel

«
«roces de emanaţiune şi dizolvări ale sufletului în corp-"[2'3] Prin unificarea sa cu trupul însă, sufletul are ^e suportat unele determinări din partea acestuia, determinări de natură concretă ; se poate aşadar spune că, într-un fel, sufletul ia forma trupului, este in-format de ţfUp. Dar — în concepţia romancierei — personajele care se lasă subjugate de formă, care nu au gustul unor periodice eliberări, al că'ror suflet nu se descătuşează, din cînd în cînd, în reverie sau contemplaţie, personajele deci care eludează circularitatea — vor sfîrşi prin a dobîndi o oarecare sărăcie şi rigiditate morală ; Hortensia Papa-dat-Bengescu se va amuza, în consecinţă, în a inventa situaţii care să pună în evidenţă tocmai absenţa altor resurse morale sau disponibilităţi sufleteşti ale eroilor săi. în ordine cronologică, prima situaţie de genul acesta apare în romanul *Fecioarele despletite* şi o are drept protagonistă pe Lenora Hallipa; întreaga sa capacitate de simţire, eroina şi-a investit-o într-un domeniu al senzualităţii, toate împrejurările — oricît de încîlcite sau complicate — ale vieţii sale de pînă atunci fuseseră, pînă la urmă, coborîte, sau derivate, în sexualitate, ceea ce îi conferă acesteia caracterul unei forme ontologice exclusive : „Lenora din Mizil făcea în tărîmul existenţei salturi mari. împrejurările trecînd peste trupul ei senzual şi simplist nu o doborau."[214] Iată însă că — în episodul de la Prun-deni — se conturează o situaţie mult prea subtilă pentru a putea fi subsumată unei forme atît de rudimentare ; în esenţa ei, această situaţie este de factură tragică şi scriitoarea nu pregetă să-i sublinieze acest caracter. Prezen-tînd locul unde se vor consuma cumplitele întîmplări, autoarea vorbeşte despre „decorul shakespearian al tragediei"[215] ; imaginea va fi reluată, puţin mai tîrziu : „Printre gene ce clipeau în lumina nesigură a clarului risipit de lună, imaginile acestea se profilau transfigurate, şi pe luciul apelor subţiri care inundau spaţiul haotic din noaptea asta, tragedia shakespeariană proiecta acum locuri nemfite."[216] Zadarnică va fi însă această grandioasă înscenare, fiindcă — smulsă din forma ontologică ce-i era familiară — Lenora se va descoperi dezarmată, lipsită
* resurse, incapabilă de o îmbogăţire sau înnoire a registrului formal.

Dacă a-ţi lăsa sufletul subjugat de formă constituie__
în coneepţia Hortensiei Papadat-Bengescu — o gravă vU novăţie, o vinovăţie la fel de gravă ar repre~ zenta-o şi reversul acestei atitudini, adică o elil berare deplină de formă, o evadare a sufletul^ în pură indeterminare ; de regulă, boala este aceea care — prin imobilitatea pe care o presupune — ajută personajele să îşi uite trupul. Ele devin conştiente în schimb de infinitele disponibilităţi ale sufletului : „(Mini) storcea cît mai tare, cu pumnii strînşi, buretele încărcat cu apă. Fiind sigură că nu e o fiinţă crudă îi convenea să admită că în fiecare om există un atoni în germene din fiece simţire. Toate sentimentele esenţiale sînt în noi."[217] Dintre aceste disponibilităţi însă, unele au un caracter de irealitate, sînt menite adică sâ fie trăite numai în închipuire ; altele, dimpotrivă, în măsura în care se pot armoniza cu forma ontologică predestinată, fundamentală, posedă o realitate latentă. Marile personaje ale Hortensiei Papadat-Bengescu împing această experienţă a reveriei la limitele sale extreme, se aventurează adică, aproape întotdeauna, în teritoriul luxuriant al irealităţii, ceea ce dă naştere unor incongruenţe onto-logice de un comic extraordinar. Un prim caz pe care romanciera îl pune sub observaţie este acela al doctorului Rim, urmărit nu numai în *Fecioarele despletite,* ci şi în *Concert din muzică, de Bach* (1927). Trupul lui Rim pare mai degrabă al unui ascet; slab şi deşirat, cu o anatomie prea evidentă, schelet viu cu mişcări rupte şi ascuţite, descărnat şi, de aceea, cu aparenţe de maşinărie neînsufleţită. Un astfel de trup, o asemenea formă ontologică, exclude, fireşte, cu desăvîrşire, fenomenele sensibilităţii. Dar iată că — datorită unei lungi convalescenţe — doctorul Rim, inactiv, ajunge să îşi uite realitatea trupeasca ceea ce îi îngăduie să-şi încurajeze anumite dispoziţii li" rice (de irealitatea cărora nu mai are cum să-şi dea seama), trăind o idilă strict mentală cu Sia, infirmiera lui. De îndată ce va fi însă obligat să apuce pe calea ^înfăptuirilor", personajul va întîlni cel dintîi obstacol în pro* priul său trup, pe care încearcă în continuare să-1 nesocotească, dar cu rezultate hilare ; „Cu un creion fin [10]
186
egetele cugetărei, Mini acum făcea un desen, în care tru-!ul sufletesc al lui Rim, plin de ispite, iubitor de alcov si parfumuri, nevoit să-şi exteriorizeze aptitudinile pasionale prin fizicul aceluiaşi Rim, făcea contorsiuni desperate şi comice." [218] La culminaţie se ajunge atunci cînd pentru a o seduce pe Sia, Rim — care „nu-şi închipuia care va fi procedarea", lipsit fiind de impulsuri şi elanuri irezistibile — recurge pe ascuns la studii de bibliotecă.

Un alt extraordinar personaj, la care sufletul se descătuşează radical de forma trupului, este şi prinţul Maxenţiu, din *Concert din muzică de Bach ;* Maxenţiu era fructul unei iubiri întîmplătoare dintre o femeie uşuratică, o cînteăreaţă cu oarecare faimă cîndva, şi un prinţ dedat plăcerilor. Superficialitatea acestei legături s-a răsfrînt parcă asupra constituţiei copilului : de^o mare debilitate, rezervele sale de energie vitală erau consumate aproape j pînă cla capăt numai întru a-şi păstra, în lume, o ţinută j corectă : „Ce doreşti, Ada ? articula cît mai moale ca " să nu se zdruncine"[21']. Dintr-un organism atît de anemiat, nu se pot naşte reacţii mai violente, răzvrătiri sau mînie, de pildă ; cînd soţia lui, Ada, îi prezintă cu neru-şinare sfruntată pe noul ei amant (Lică Trubadurul), în Maxenţiu nu tresare decît „o foarte vagă indignare masculină". La un moment dat însă, prinţul se îmbolnăveşte foarte grav de plămîni ; ca şi în cazul lui Rim, îndelungata imobilitate atenuează cunoştinţa trupului, are loc un proces de abstractizare lăuntrică. Descătuşarea de formă a personajului îl proiectează în ipostaze lipsite ou totul de realitate ; Maxenţiu ajunge, de pildă, să se închipuie un mare inchizitor, care cere socoteală soţiei adulterine, care acuză şi striveşte cu autoritatea sa. Mici incidente cotidiene vor reteza însă zborul prea avîntat al sufletului, readucîndu-1 în limitele „formei trupeşti" ; la un tratament ceva mai brutal al Adei, Marele Inchizitor recapătă sfiala şi docilitatea celui slab.

Hortensia Papadat-Bengescu detestă aşadar, mai presus de orice, atitudinile ontologice unilaterale ; fiindcă, %)ă cum am văzut, subjugarea la formă duce la reduc-tiunea fiinţei, în

vreme ce eliberarea de formă sfîrşeşte Printr-o destrămare a fiinţei. O soluţie superioară va fi,

în consecinţă, aceea a circularităţii, adică a jocului eter între o atitudine şi alta, a echilibrului între formă J? libertate ; în acest fel, personajul — rămînînd în pe^_ manenţă el însuşi — dobîndeşte totuşi şansa unor în~ noiri, a devenirilor, a complexităţii. Despre o anume devenire poate fi vorba, de pildă, în cazul doctorului Walter, din *Drumul ascuns* (1932) ; o nefericită aventură de tinereţe îl dezgustase pe erou în mod definitiv de voluptate. Walter se refugiase într-o cerebralitate de ghiaţă, într-un spaţiu în care anevoie mai pătrundeau „intervenţiile rare ale senzaţiei". Dar, prin legătura lui cu Coca-Aimee, sînt necontenit antrenate alt fel de resorturi sau de disponibilităţi; fata are neprevăzute gesturi de agresivitate, un mod foarte abrupt şi incisiv de a formula pretenţii, cu un cuvînt, manifestările ei pro- I duc asupra lui Walter adevărate „şocuri morale". „Aimee reuşise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o co-moţie din cele mari." ^ Doctorul Walter îşi descoperă astfel o nebănuită complexitate lăuntrică, el rămîne „uimit de luxul persoanei lui" şi se convinge că „poseda aşadar şi celălalt material, cel din care oamenii slabi fac atîta pricină." [221] Cum am mai spus, lui Walter nu-i sînt refuzate devenirile, deşi ele nu au încă un caracter prea spectaculos.

De o dezvoltare neprevăzută se arată în stare şi Mika-Le ; la Prundeni, Mini o cunoscuse pe Mika-Le în ipostaza unei prezenţe apatice, suportînd o comparaţie cu „o păpuşă felahină" din lemn. Singurele împrejurări în care ipochimenul se trezea la viaţă erau acelea în care instinctele ei sigure de insectă (de „lăcustă") o anunţau că s-ar putea obţine vreun folos. Mai tîrziu, cînd. o va reîntîlni la Bucureşti, Mini va descoperi o Mika-Le cu totul schimbată, mult mai mobilă şi cu un simţ al jocului, deci al acţiunii dezinteresate. Deşi, în esenţă, impulsurile ei posesive au rămas neschimbate, firea personajului s-a nuanţat considerabil. Nory va formula plîngeri ciudate în legătură cu „păpuşa felahină": „Mika-Le în persoană mă strîmbă pe mine". Mika-Le şi-a schimbat, de fapt, numai regnul.

Procesul devenirilor sufleteşti — teoretizat, în cele din urmă, de scriitoare, prin alternarea unor „funcţiuni

ncipale" ale sufletului, cu altele „secundare" — este it cu o atenţie sporită la Elena Drăgănescu. Fe-enului i se consacră o extraordinară extensiune, său începe în *Concert din muzică de Bach* şi se -ncheie de-abia în *Rădăcini* (1938). Prin „funcţiunile Ljip
d
ale sufletului, prin forma dominantă spre tinde existenţa ei, Elena Drăgănescu apare ca o corneliană", cu un foarte pronunţat simţ al îndatoririi[01]" sociale, cu un gust apăsat pentru ordine şi ce-..emonial, pentru protocol. Trăind însă vreme mai îndelungată în apropierea marelui muzician Victor Marcian, 'ăsîndu-se învăluită de emoţii muzicale, eroina îngăduie lca ceea ce fusese „secundar" pînă acum în sufletul ei, ocupe un loc dominant. Firea ei se va înveşmînta de aici înainte într-o altă formă, aceea a pasiunii. In cel din urmă roman al ciclului Hallipa (în *Rădăcini),* un alt concurs de împrejurări va reface, în sufletul persona-Ijului, ierarhia iniţială : „Elena nu se schimbase, dimpotrivă, revenise la adevărata ei fire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică şi de un artist. 11 iubise, nu puteai spune că nu 1-a iubit, deoarece pentru el îşi călcase toate preceptele şi îşi ieşise din fire... Fusese destul să se întoarcă la moşie ca să se simtă văduva ii urmaşa lui (a lui Drăgănescu — n.n.), să-şi creadă ndatoriri faţă de ţaţa Tana, cumnata."[222]

Prin teza circularităţii, prin maniera atît de suplă in care concepe cadrul formal al existenţei, Hortensia Papadat-Bengescu oferă soluţia optimă pentru o conciliere a fiinţei umane cu propria sa condiţie.

NOTE

[1] J. Joyce, *James Clarence Mangan,* în *Criticai Writings* of *James Joyce,* ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, New York, The Viking Press, and London, Faber & Faber, 1959, p. 83.

[2] R. Ellmann, *James Joyce,* London, Oxford University Press,

1966, p. 10.
[3] James Joyce, *Portret al artistului în tinereţe.* In rom. de

266.
Frida Papadache, E.P.L.U, p. 267—268.
[4] „History, Stephen said, is a nightmare from which I trying to awake" *(Ulysses,* London, The Bodley Head, 1937, p.
[5] J. Joyce, *Portret* al. *artistului în tinereţe,* p. 43.
[6] Id, Ibid., p. 56. ,,
[7] Id, *Ibid.,* p. 108.
[8] Id, *Ibid.,* p. 252. ' r"
[9] Id, *Ibid.,* p. 263—264. 'l ' w Id, ibid, p. 328.
[11] Id. *Ibid.,* p. 329. [E] Id, *Ibid.,* p. 329—330.
[13] S. L. Goldberg, The *Classical Temper. A* study of James Joyce's *Ulysses,* London, Chatto and Windus, 1969, p. 70 (trad.
▼ *v* R. Ellmann, *op. cit.,* p. 307 (trad. aut.).
20 J. Joyce, *Portret al artistului în tinereţe,* p.
21 Id, *Ulysses,* p. 35 (trad. aut.).
22 Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses.* A study by.., New york, Vintage Books. A Division of Random House (1952), p. 115 (trad. aut.).
23 j. Joyce, *Ulysses,* p. 43 (trad. aut.).
2[4] Apud A. Walton Litz, *James Joyce,* New York, Twayne-publishers, Inc. (1966), p. 48 (trad. aut.).
25 j. Joyce, *Surorile,* în *Oameni din Dublin.* In româneşte Frida Papadache. Prefaţa de Dan Grigorescu, Bucureşti,
"" 1966, p. 50.
2< Id, *Portret al artistului în tinereţe,* p. 284. 2' Apud R. Ellmann, *op. cit., p.* 335 (trad. aut.). 23 S. L. Goldberg, *op. cit., p.* 76 (trad. aut.). 2' Id, *Ibid.,* p. 78 (trad. aut.).
30 J. Joyce, *Ulysses,* p. 196 (trad. aut.).
31 Id, *Ibid., p.* 202 (trad. aut.).
32 Id, *Portret al artistului în tinereţe,* p. 155.
33 Id, *Ulysses, p.* 186 (trad. aut.).
[34] Id, *Ibid.* (trad. aut).
35 Id, *Ibid., p.* 166 (trad. aut.).
[36] Jacques Aubert, *L'Esthetique moderne de James Joyce,* i „Atti del Third International James Joyce Symposium", Trieste, [r]niversitâ degli studi, Facoltâ di magistero, 1974, p. 103 (trad.
Lje
aut.).
« R. Ellmann, *op, cit.,* p. 124.
i= Aristotel, *Despre suflet.* Traducere şi note (de) N. i.
fănescu
. Studiu introductiv (de) Al. Boboc, Bucureşti, Editura
Ştiinţifică, 1969, p. 49.
« J. Joyce, *Ulysses,* London, The Bodley Head,
(trad. aut.).
" Id, *Portret al, artistului în tinereţe,* p. 268.
:llt).
[37] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei.* Traducere Ie D. D. Roşea, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 969, p. 446.
[38] Id, *Ibid., p.* 465. [29] Id, *Ibid., p.* 466.
[40] Id, *Ibid., p.* 443.
[41] Id, *Prelegeri de istorie a filosofiei.* Traducerea de D. D. foşca, Bucureşti, Editura Academiei R. P. R, 1963, voi. I, p. 581
[42] Id, *Ibid., p.* 581.
[43] Id, *Prelegeri de filosofie a religiei,* p. 443.
[44] Id, *Ibid., p.* 445.
[45] Id, *Ibid.*
[46] Id, *Ibid.,* p. 449.
190
191
« Id. Ibid., p- 451. ; ,
[48] Id., Ibid., p. 485.
« R Ellmann, op. *cit.,* p. 31 (trad. aut.).
50 Anthony Cronin, *The Advent of Bloom,* in William ^
Ohase *Jovce A collection of criticai essays.* Ed. by..... PrentiCe
Si Inc., Englewood Cliffs, N. J. (1974), p. 94 (trad. aut.).
si H Fr Amiel, *Fragments d'un Journal intime.* Precedes d'une etude par Edmond Scherer, Geneve, 1905, p. XXXVI (trad. aut.).
f

52 Id., *Ibid.,* py LI (trad. aut.).
53 Id., Ibid., Tome I, p. 200 (trad. aut.).
54 Id., Ibid., p. 200—201 (trad. aut.).
55 Id., *Ibid.,* p. 221.
s« Id., *Ibid.,* tome II, p. 49 (trad. aut.).
57 Id., *Ibid.,* tome I, p. 245 (trad. aut.).
58 Id., Ibid., p. 157 (trad. aut).
59 Id., *Ibid.,* p. 245 (trad. aut.).
60 Id., *Ibid.,* tome II, p. 16 (trad. aut.).
61 Id., Ibid., p. 210 (trad. aut.).
62 Id., Ibid., p. 226 (trad. aut.).
« Id., *Ibid.,* tome I, p. 22 (trad. aut.).
64 Id., *Ibid.,* p. 132—133 (trad. aut.).
65 Id., Ibid., tome II, p. 258 (trad. aut.). « Id., *Ibid.,* p. 301—302 (trad. aut.).
67 Thomas Mann, *Tristan,* în *Nuvele.* In rom. de Alice Voi-nescu, Lazăr Iliescu şi Al. Philippide. Prefaţă de Al. Dima, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 103.
63 Id., Doctor *Faustus.* In româneşte de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu. Prefaţă de Ion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1966, p. 297.
69 Id., *Ibid.*
70 A. Schopenhauer, *Le monde comme volonte et comme representation,* par..., Trad. en frangais par A. Burdeau, Paris, Librairie Felix Alean, t. I, p. 326 (trad. aut.).
71 Id., Ibid., p. 298 (trad. aut.).
72 Id., Ibid., t. III, p. 180 (trad. aut.).
73 Thomas Mann, *Tonio Kroger,* în *Nuvele,* p. 144.
74 Id., *Măreţia* şi *pătimirile lui Richard Wagner,* în Patl' *mirile şi măreţia maeştrilor.* Traducere din limba germană Josefina şi Camil Baltazar. Prefaţă de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, p. 70.
192
75 id., Ibid., p. 71.
76 id., *Tonio Kroger,* în *Nuvele, p.* 146.
77 id., *Doctor Faustus,* p. 182. *n* Id., *Ibid.,* p. 108—109.
T) Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei.* Trad. de Ion Do-ogeanu Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust.* tologie, cuvînt înainte şi note introductive de Victor Ernest ,laşek> Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, p. 189.
80 Th. Mann, *Doctor Faustus,* p. 214.
«1 Id., *Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner,* în *loc. cit.,*
,89.
«2 id., *Ibid.,* p. 100.
83 id., *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze,* îR Păti-*f.ile şi măreţia maeştrilor, p.* 139.
^M Id., *Muntele vrăjit.* Traducere de Petru Manoliu. Prefaţă Ion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1967, p. 272. JJM id., *Ibid., p.* 289. M Id., *Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner,* în *loc. cit.,*
p. 8».
>7 Id., *Goethe* ca *reprezentant al epocii burgheze,* în Ioc. cit.,
?. 170.
83 Id., Ibid., p. 169.
89 Id., *Doctor Faustus,* p. 287.
90 Id., *Muntele vrăjit,* p. 126.
91 Id., Ibid., p. 127. »2 Ib., *Ibid.,* p. 305.
93 Id., *Ibid.,* p. 314.
94 Id., *Doctor Faustus,* p. 391.
95 Id., *Ibid., p.* 311.
94 Id., *Muntele vrăjit,* p. 156.
" Charles Du Bos, *Approximations,* Paris, Pion (1922), p. 69 [trad. aut.).
98 Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve.* Traducere de Valentin şi Liana Atanasiu. Prefaţă de Marian Popa, Bucureşti, fditura Univers, 1976, p. 83.
99 Id., *Ibid.*
M H. Bergson, *Essai sur Ies donnees immediates de la* c°nscience, p. 178 (trad. aut.).
, _!*" J. J. Zephir, *La personnalite humaine dans l'oeuvre de Marcel Proust,* Paris, M. J. Minard, 1959, p. 49.
102 H. Bergson, *op. cit.,* p. 178 (trad. aut.).
193
i°3 M. Proust, *Timpul regăsit.* Traducere de Eugenia i lescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, voi. I, p. 260. 1°4 Id., *Ibid.,* p. 258.
105 Id. *Pastiches et Melanges,* Paris, Gallimard (1919), p.
261 (trad. aut).
106 A. Schopenhauer, *Le monde comme volonte et representation,* ed. cit., t. I, p. 134 (trad. aut.).
1°7 Id., Ibid., t. III, p. 177 (trad. aut.).
i°3 Id., Ibid., t. I, p. 159 (trad. aut.).
1°9 Id., Ibid., p. 135 (trad. aut.).
110 Id., Ibid., p. 160 (trad. aut.).
m Id., *Ibid.,* p. 161—162 (trad. aut.).
"2 Id., *Ibid.,* p. 159 (trad. aut.).
1« Id., *Ibid.,* p. 160 (trad. aut.).

114 Id., *Ibid.,* p. 170 (trad. aut.).
H»> Id., Ibid..^ p. 110 (trad. aut.).
1W Id., *Ibid.,* p. 111 (trad. aut.).
11? Id., Ibid., p. 322 (trad. aut.).
"8 Id., *Ibid.,* p. 327 (trad. aut.).
1W Id., *Ibid.,* p, 300 (trad. aut.).
120 Id., *Ibid.,* p. 104 (trad. aut.).
«ii Id., *Ibid.,* p. 190 (trad. aut.). \
122 Id., *Ibid.,* p. 203 (trad. aut.).
123 Id., *Ibid.*^ p. 183 (trad. aut.). ,;
124 M. Proust, *Guermantes.* Traducere de Radii îCioculesca E.P.L., 1969, voi. II, p. 109. >n
125 Id., *Timpul regăsit,* voi. I, p. 266.
126 Id., *La umbra fetelor în floare.* Traducere de Radu C.o-culescu, E.P.L., 1968, voi. I, p. 165.
127 Id., *Captiva.* Traducere de Eugenia şi Radu Cioculcs.u. Cu un studiu introductiv de Cornelia Ştefănescu, Bucure-'.:, Editura Minerva, 1971, voi. I, p. 287.
«a Id., Ibid., voi. II, p. 112. 12' Id., *Ibid.,* p. 110.
130 A. Schopenhauer, *op. cit.,* t. I, p. 184 (trad. aut.).
131 M. Proust, *Swann.* Traducere de Radu Cioculescu. Cu-vînt înainte de Tudor Vianu. Prefaţă de Ov. S. Crohmălnicean* E.P.L., 1968, voi. I, p. 179—180.
132 Id., *La umbra fetelor în floare,* voi. I, p. 167. i« Id., *Ibid.,* voi. II, p. 209.
«4 Id., Ibid., p. 210.
i» Id., *Swann,* voi. II, p. 36.
136 Id., *Ibid.*
137 Id., *Guermantes,* voi. II, p. 203. «a id., *Ibid.,* p. 206—207.
13» Id., *Pastiches et Melanges,* p. 254 (trad. aut.).
no Id., *Ibid.,* p. 257 (trad. aut.).
«1 Id., *Swann,* voi. I, p. 124—125.
»2 Id., *Timpul regăsit,* voi. II, p. 23—24.
i«î Id., *Ibid.,* p. 52.
1« Id., *Swann,* voi. I, p. 146—147.
145 Id., *Ibid.,* p. 109—110.
1« id., *Ibid.,* p. 111.
147 G. Poulet, *Etudes sur le temps humain,* Paris, Pion, 1950 ; apud. Jacques Bersani, *Les critiques de notre temps et Proust,* garnier, 1971, p. 75 (trad. aut.).
143 M. Proust, *Timpul regăsit,* voi. I, p. 262.
w Id., La *umbra fetelor în floare,* voi. I, p. 302.
«o Id., *Ibid.,* voi. II, p. 175.
., 151 Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei ariei.* Traducere din limba germană şi prefaţă : Amelia Pavel, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 47.
152 id., *Ibid.,* p. 71.
153 M. Proust, *Swann,* voi. I, p. 235—236.
154 Id., *Ibid.,* p. 234—235.
155 Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel roust, în Teze* şi *antiteze,* Bucureşti, Editura Cultura naţională i!936), p. 44.
154 Id., *Ibid.,* p. 54.
157 Id., *Ibid.,* p. 51—52.
'58 Id., *Ibid.,* p. 57.
159 Id., *Amintirile colonelului Locusteanu, în Teze* şi antiteze, Bucureşti (1936), p. 83.
160 Id., *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,*
.. (1955), p. 94. '6' Id., *Ibid.,* p. 187.
162 Id., *Patul lui Procust,* Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 309. 165 Id., *Ibid.,* p. 308.
164 Id., *Ibid.,* p. 73.
165 Edmund Husserl, *Idees directrices pour une phenomâ-'e.* Trad. de l'allemand par Paul Ricoeur, N.R.F., Galli-
(1950), p. 343 (trad. aut.). ; Id., Ibid., p. 31 (trad. aut.).

[redacted]

167 Stendhal, *Despre dragoste.* Traducere de Gellu Bucureşti, E.P.L.U., 1968, p. 43. ^
«o Id., *Ibid.,* p. 35—36. w Camil Petrescu, *Patul lui Procust,* p. 167.
170 Id., *Ibid.,* p. 311.
171 Id., *Ibid.,* p. 312.
172 A. Camus, *Mitul lui Sisif.* Traducere, prefaţă şi note (j Irina Mavrodin, Bucureşti, E.P.L.U., 1969, p. 16.
1" Id.. *Ibid.,* p. 16—17. "4 Id., *Ibid.,* p. 10. 1" id., Ibid., p. 12. 176 Id., *Ibid.,* p. 36. "7 Id., *Ibid.,* p. 38. ™ Id., *Ibid.,* p. 39. 179 Id., /bici., p. 12—13. io° Id., *Ibid.,* p. 56. 1" Id., *Ibid.,* p. 129.
182 Id., Ciuma, în româneşte de Eta şi Marin Preda, în *Străinul. Ciuma,* prefaţă de G. Horodincă, E.P.L., 1968, p. 223. 1» Id., *Ibid.,* p. 224. 184 Id., *L'Homme Revolte,* N.R.F., Gallimard (1951), p. 50
(trad. aut.).
135 Id., Ibid., p. 55—56 (trad. aut.). 1M Id., *Ibid.,* p. 56 (trad. aut.).
187 Id., *La Mort heureuse.* Introd. et notes de Jean Sa-rocchi, N.R.F., Gallimard, 1971, p. 29—30 (trad. aut.).
188 Id., *Străinul,* în româneşte de G. Horodincă, în *Străinul. Ciuma,* p. 5.
189 Id., *Ibid.,* p. 14—15. ™ Id., *Ibid.,* p. 35.
191 Id., Ibid., p. 49—50.
192 Id., *Mitul lui Sisif,* p. 56.
193 Id., *Caiete.* Traducere şi prefaţă de M. Morariu, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 41.

194 Id., *Ibid.,* p. 52.
195 Id., *Ibid.,* p. 68
196 Id., Ibid., p. 75.
197 Id., *Ibid.,* p. 76.
198 Id., *Mitul lui Sisif,* p. 58. i" Id., *Ibid.,* p. 34.
20° Id., *Ibid.,* p. 58.
2°1 Id., *Străinul,* în *lucr. cit.,* p. 99—100.
196
1202 id., *La Mort heureuse,* p. 116—117 (trad. aut.). 203 v. nota 196.
204 A. Camus, La *Mort heureuse,* p. 132 (trad. aut.).
205 id., *Ibid.,* p. 144 (trad. aut.).
206 id., *Ibid.,* p. 143 (trad. aut.).
207 id., *Ibid.,* p. 168 (trad. aut.). 20a id., *Ibid.,* p. 169 (trad. aut.).
209 H. Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii,* în *Opere,* voi. I) Ediţie şi note de Eugenia Tudor. Prefaţă de Const. -.jopraga, Buc ireşti, Editura Minerva, 1972, p. 314.
210 id., *Ibid.,* p. 314. avi Id., *Ibid.,* p. 307.
212 id., *Fecioarele despletite,* Bucureşti, Editura Ancora, 231.
2" id., *Ibid.,* p. 29. 2i< Id., *Ibid.,* p. 228. 215 id., *Ibid.,* p. 49. a*s Id., *Ibid.,* p. 52. *2V* Id., *Ibid.,* p. 115—116. 2» Id., *Ibid.,* p. 125.
219 Id., *Concert din muzică de Bach,* în *Concert din muzică ie Bach. Drumul ascuns.* Prefaţă de Silvian Iosifescu, E.S.P.L.A. (1957), p. 62.
220 Id., *Drumul ascuns,* în *lucr. cit.,* p. 263.
221 Id., *Ibid.,* p. 263—264.
222 Id., *Rădăcini,* Editura Naţionala — Ciornei, vol. II, p. 260.

\

„STĂPÎN ŞI SLUGĂ"

1

PRIVIREA

I Relaţiile fiinţei umane cu Celălalt, cu semenul său, aparţin de fapt, fireşte, unei sfere a socialului; pe o anu-aită' latură a ei însă, problematica Celuilalt apare şi ca transpunere — în planul raporturilor umane — a nor semnificaţii din sfera transcendentului. Capitolul e faţă îşi propune să urmărească tocmai asemenea in-rferenţe.

Forma prin care eroul ia cunoştinţă de Celălalt ca e o transcendenţă este — după opinia lui Jean-Paul îarcre •— *privirea* acestuia ; toate celelalte modalităţi — firmă filosoful, în *L'Etre et le Neant* — ar implica o esizare a Celuilalt în felul unui obiect, ar implica o esconsiderare a lui ca libertate : „Această femeie pe are o văd venind către mine, bărbatul acesta care trece trăda, cerşetorul acesta pe care îl aud de la fereastra mea, sînt pentru mine nişte *obiecte,* asta fără discuţie. îstfel, una cel puţin dintre modalităţile de a fi prezent aţă de mine, ale celuilalt, se dovedeşte a fi obiectita-ea."[1] Prin privire însă, prin privirea care îl cercetează, rin faptul de a se simţi privit şi cîntărit, eroul ia din-'-0 dată cunoştinţă de Celălalt ca de o libertate, ca de libertate străină de a lui, îl sesizează prin urmare pe elălalt ca pe o libertate distinctă de a sa, aparte : „Asta «eamnă că perceperea mea despre altul ca obiect, fără ieşi din limitele probabilităţii şi din cauza chiar a •estei probabilităţi, ne trimite în esenţă la o sesizare 'ftdamentală a altuia, prin care altul nu ni se mai dez-
r-

văluie ca obiect, ci ca «prezenţă în persoană»"[1]. j^a. mult; privirea aceasta se comportă, la rîndul ei, ca o libertate care nu ar avea a ţine seama de nici o alt-libertate, aşadar ca o libertate pentru care nf ar exista nici un principiu de îngrădire, ca o

prezenţă deci care s-ar încumeta să revendice pentru sine atributele absolutului. In privirea Celuilalt se va putea citi întotdeauna lipsa de stinghereală specifică celui care nu ar avea pe nimeni în apropiere ; acţiunea Celuilalt se traduce în primul rînd printr-o completă deposedare a eroului de atributul său de „prezentă*[1] Procesul acesta poate fi însă şi mai mult adîncit, p'ritj faptul că unei fenomenologii a *privirii* i se va adaug? şi una a *evaluării;* comportamentul Celuilalt rămîne însă neschimbat, şi în această nouă fază : Celălalt îşi va păstra numai pentru sine conţinutul aprecierilor, nu va ţine cont de prezenţa eroului alături de a sa. Atît în cadrul *privirii,* cît şi în acela al *evaluării,* Celălalt este simţit prin urmare în ckip esenţial ca un orgoliu, întrucît singurătatea absolută de care se înconjoară simulează singurătatea demiurgului ; Jean-Paul Sartre susţine că privirea ar institui un raport ca între stăpîn şi slugă: „A fi privit, înseamnă a se simţi obiectul necunoscut al unor aprecieri de necunoscut, în particular al unor aprecieri de valoare (...). Astfel, a fi văzut, mă constituie ca o fiinţă fără apărare, faţă de o libertate care nu e libertatea mea. în acest sens, am putea să ne considerăm ca nişte «sclavi», în măsura în care ne înfăţişăm unui altcineva (...). SInt sclav în măsura în care sînt dependent în fiinţa mea de o libertate care nu este a mea."'
| există; privirea zeului este întotdeauna o privire
entrată.
Cea dintîi tentativă a eroului, îndreptată împotriva ^luilalt, va fi, în consecinţă, una de a sfărîma cercul cestei singurătăţi, de a-1 scoate pe Celălalt din iremediabila lui izolare, de a-1 face să îi admită prezenţa ;
nu poate fi vorba încă de o răzvrătire, întrucît eroul jntinuă să îl considere pe Celălalt ca fiind esenţial, stfel îneît ceea ce aşteaptă eroul, din partea Celuilalt, ste doar ca acesta să admită de a apare ca rost şi ca îţiune de a fi pentru prezenţa eroului în lume. Odată âtruns în cercul singurătăţii Celuilalt, eroul nu-şi pro-june altceva decît să se aservească, să adore, să aducă jfrande, să se facă folositor, definindu-se deci ca pură abnegaţie. Ceea ce îi pretinde deci eroul Celuilalt va fi -i acesta să rămînă ca zeu, dar ca un zeu care se dă-lipstp care se oferă pe sine drept raţiune de a fi pentru
i De-abia cu pasul următor vom intra în cel de al doi-ea stadiu al circularităţii, stadiul răzvrătirii ; va fi o ţuptă dintre cele mai aspre aceasta, o luptă pe care eroul
are de dus de fapt cu sine însuşi, cu propria înclinaţie e a se aservi, de a-1 socoti pe Celălalt ca esenţial. Va
aşadar o luptă pentru emancipare, o luptă prin care •oul va încerca, în ultimă instanţă, să trăiască numai entru sine, iar nu — ca pînă acum — pentru un altul. lom surprinde adeseori, în cadrul acestui proces, apa-tiţia unor atitudini ambivalenţe; fiindcă voinţa de jmancipare nu va izbuti întotdeauna să înnăbuşe voinţa pe aservire, făcînd să se nască anumite conflicte lăun-Wce chinuitoare. Ca în orice revoluţie, şi aici este ne-
aent m înnţa mea ue o iiuenaic wic wu <»rc « •-— •— ^miuiiudie, <^a in orice revoluţie, şi aici este Dar, după cum am văzut, prin lipsa lui absolută de| , de timp, de foarte mult timp. Dar a descoperi companie Celălalt se creează pe sine mult mai mult**lga** u revine lui însuşi, că ea este pentru sine, va d
... _ , . . T^_ •___ î,, mndroaata — ca m orice aventură mptafiVină__o; i-, „,
decît ca pe un stăpîn, se creează ca Demiurg. în ™oclkcese; de_abiă"euberat paradoxal, privirea Celuilalt apare, pînă la urmă, ca °tsuşi drept zeu, se va r
ca
___pentru sine, va duce
ca în orice aventură metafizică — şi la unele

raporturile cu semen•• pe ^ Jlt ^/^ reeditare a proiectului de a deveni
„omul-*h* sfîrşit în el di ă tdi l
deci
privire opacă, moartă, ca o privire in care nimic nu
oglindeşte totuşi, ca o privire care nu vede; fiindcă — -_wll/aic *a* proiecT;uiul ae a de.veni „omul-

zeuK
şi Sartre, din păcate, lasă să îi scape acest amănunt -, în sfîrşit> în cel ^ urmă ^^ ^ acestui'proces
privirea zeului este o privire veşnic întoarsă înlăum ^! [Ular], se va înfăptui o conciliere a eroului cu Celă-
său, o privire pentru care nimic din ceea ce este în ai'»* -, ambii urmînd să apară — în cadrul noii relaţii —
202
203

[redacted]

ca
ua libertăţi întru totul egale una faţa de alta ; spre dQo. sebire de'tipurile de relaţie instaurate puia acum între cei doi termeni (non-comunicarea, comunicarea ca aser. vire răzvrătirea) în stadiul de faţa cele doua libert^ I comunică pe ele însele, din ambele direcţii, una Ce î deci că relaţia eroului cu C
i pretenţii i se par pe deplin justificate. Din numeroase amănunte reiese că, în fond, eroul îl admiră din toată inima şi în chipul cel mai sincer pe ofiţer, că îi apreciază — mai presus de orice — înfăţişarea falnică. pe scurt — ofiţerul pare foarte potrivit pentru ipostaza
se comunica ^ v,^ —---, : „„îotia eroului cu rv ne care şi-o revendică. în vreme ce el însuşi, eroul,
lilie-îns^t SaTao şiV-Sn ™aS ^ ' &te că>imic nu-1 îndreptăţeşte să se pună
pături de lalt se înscrie in [exa]« * ^^^ de noi în acesta, sa se aşeze pe acelaşi plan cu el; pentru a se
acelaşi modei, ca şi icia, 3firma la rîndul său ca o prezenţă, îi lipseşte convinge-

Ie î

ş iele anterioare.
OGLINDA RĂUTĂCIOASĂ
af ţ pş g
rea necesară, îi lipseşte o anume stimă de sine : „Acum jini dau limpede seama că din cauza vanităţii mele excesive, deci pentru că eram exigent cu mine însumi, mă priveam prea adesea cu o nemulţumire cumplită, împinsă pînă la repulsie (. ..) Din păcate, ştiam precis — şi feream din pricina asta — ştiam că nu voi reuşi pînă-i lumea să exprim cu ajutorul figurii mele atîtea perfec-i. Şi răul răului decurgea din faptul că-mi găseam i hib[4] C l
n W T aceTaTunS Si^care^ul S.flutra eminamente neghioabă."[4] Cu un cuvînt, eroul nu
Celalalt este aceea a unei^pii^ ^ nrivire în care ima.|ffede întru totul justificată pretenţia de a exista prin însuşi, de unde şi înclinaţia de a se smeri dinaintea Celuilalt. Pe de altă parte însă, orgoliul lui nu vrea să asculte de toate aceste speculaţii şi izbucneşte în acte de răzvrătire ; eroul vrea să-1 oblige pe Celălalt să admită şi existenţa altora, în speţă a lui însuşi, să-1 ucidă
^ se oglindească, o privire m
află răsfrîntă, o oglindă deci care nu îl
tind să £ erijeze în demiurg. La Dostoievski aceastt [Llil] * v (~*pliiilâlt aîDare în chip destui ^
tistic a
tin j
Llil - 1 * v p (~*pliiilâlt aîDare în chip destui ^^^p *?* ^-AJ-^^I^V" UHUIU, m 0^^^ «^ ±^*1.* uiuu^i, u^-o. u^^ui*
ipostaza demiurgic ^^ moyv literar caracteristic, acela^Htar ca demiurg, şi să-1 facă să renască într-o
ipos-frecvent, devenm îegistrează^^' prin excelenţă umană întro
ipostază de unul
iposta g
frecvent, devenm
loc centfăT
ma împrejurare în care
Fi' *din subterana* U864); d
el se iveşte corespunde cu intra-

într-o ver-
şi, ignorant cum eram, baram trecerea. 1 i-a venit rîndul să treacă ""-^"i" rn-a î şi, fără o vorbă — fără a
explicaţii ^k g ăzut
mutat dintr-un atenţie,
, «3
loc într-altul fără a-mi da cea mai
tinde să aprobe
care nu înregisiE&azălază prin excelenţă umană, într-o ipostază de „unul
printre alţii". Proiect ce dă naştere unui al doilea incident între erou şi ofiţer ; acesta din urmă obişnuia să meargă pe stradă, ca şi cum nimeni nu i s-ar mai fi aflat in faţă : „Dădea buluc peste om, ca şi cum ar fi avut înainte vidul însuşi ; pentru nimic în lume n-ar fi făcut loc"[5]. Eroul se va decide în consecinţă să-1 constrîngă
face loc, de a consimţi deci şi la o altă prezenţă ; n urma unei campanii bine şi cu atenţie pregătite, fără lase descurajat de eşecuri, eroul îşi va vedea visul „Şi, deodată, totul s-a încheiat cum nu se i bine. în ajunul zilei respective hotărîsem definitiv şi irevocabil să nu-mi mai pun în aplicare fu-testul plan, să las totul baltă. în acest scop, am ieşit Pentru ultima oară pe Nevski, pentru a vedea cu ochii ttlei cum anume voi lăsa totul baltă. Şi, la trei paşi de

duşman, ^. ne-am îzDit
-mă dintr-o dată, am jnchis ochii

t umăr în umăr ! Fără a-i face lOc , „u-aixx văzut de drum, rămînînd pe piciOr â egalitate cu el! Nici n-a întors capul; s-a
f-«,t a nu fi băgat de seamă ; dar s-a prefăcut, sînt prefăcut a nu n oag agt{el de manevre5
ten_
S ddoemfnaantă a" protagonistului *însemnărilor* este una
de aservire.

*

în romanele lui Franz Kafka, strategia Celuilalt îm-
eternă plictisit de statutul de relativitate pe care orice libertateşS descoperă într-un spaţiu pur uman, intr-un libertate şi i u ^ trăind nostalgia desprinderii
spaţiu socia^unDemiurgftra ^^.^ ^^ ^
el năzuieşte să apară în
gi Uyiiedice pe ţăran să intre, dacă ţăranul şi-ar găsi su-jentă îndrăzneală pentru aceasta. Însuşi paznicul re-\oaste de fapt că nu ar avea nici un drept, nici un ndât de a-1 opri pe ţăran : „dacă ţii atîta, intră, cu |tă oprelіştea mea". Iar, la sfîrşit, după ce ţăranul aş-i deja o viaţă întreagă, paznicul îi explică, nu fără anumită notă de batjocură, că ar fi avut tot dreptul *je* a pătrunde prin acea poartă : „Nimeni, în afară de Le, n-avea dreptul să intre aici, căci poarta era făcută niai pentru tine". Kafka sugerează deci că strategia luilalt reuşeşte numai în măsura în care eroul nu-şi seama de înşelătorie, de faptul că autoritatea Celui-|jt nu se întemeiază pe nimic, de faptul că Celălalt nu în realitate un Dumnezeu, ci un semen al lui şi că la ce îl păstrează pe Celălalt ca pe un Dumnezeu este piai propria lui supunereT Legea se teme de â fi cu-
spaţiu soi, într-un „dincolo
întrun „
ispitit de un gust al puterii, el năzuieşte să apară în postură de Destin, de legiuitor, de păstrător al ordinii; pentru a-şi menţine însă prerogativele absolute asupra acestei ipostaze, pentru a îndepărta pe alţi pretendenţi care să i se asocieze, pentru a nu împărţi cu nimeni puterea (întrucît aceasta ar însemna o re-umanizare a lui), <~<~ixi„n- îne-H-i-mp Rporetul si ermetismul legii, caracterul
îtt

g, Legea este întot-
Celălalt instituie secretul şi ei abscons. în romanele lui Kafka, deauna păzită de nişte gardieni de temut, păzită însă mai curînd împotriva curiozităţii şi a dorinţei de cu-noaştere, decît împotriva unor răufăcători ; aceasta ar fi, deaîtminteri, şi înţelesul parabolei *In faţa legii,* inclusă în romanul *Procesul.* După cum se ştie, parabola pomeneşte despre un om simplu, un ţăran, venit de foarte departe şi însufleţit de dorinţa de a pătrunde în interiorul legii, deci de a o cunoaşte. Dar, din păcate, ţăranul nu-şi va atinge niciodată ţelul; el îşi va irosi întreaga viaţă într-o aşteptare fără speranţă, cu ochii pironiţi asupra intrării şi mai schimbînd cîte o vorbă cu paznicul neîndurător al acelei porţi. Ceea ce îl opreşte să intre este simpla prezenţă a paznicului; acolo unde există un paznic, trebuie că există şi o interdicţie. Amănuntul cel mai interesant îl constituie însă faptul că paznicul^ ţ arată povestitorul — nu ar avea totuşi puterea să

ltă — şi, în realitate, ea "chiar poate fi cunoscută — Bicît. prin cunoaştere, Celălalt ar coborî din acel dincolo" al său, devenind unul printre mulţi alţii; ideea Hg nu poate fi cunoscută nu vorbeşte despre alt-eva decît despre o libertate încă înspăimîntată de sine Însăşi, de o fiinţă incapabilă încă de a exista prin sine ₜnsăşi.

Functul cel mai de jos al raporturilor cu Celălalt, bziţie prin care eroul îl şi întreţine propriu-zis în ipos-jiza de Demiurg, îl constituie aşadar servitutea; este jcmai reproşul pe care K., protagonistul romanului *Meiul,* are să îl facă sătenilor de pe domeniile con-
: „Acum cred că ajungi la esenţial, zise K. Asta-i. tot ce mi-ai povestit, cred că văd destul de limpede, wnabas e prea tînăr pentru sarcina lui. De vreme ce
e de frică acolo, la castel, nu poate observa nimic, ^p-1 sileşti să relateze totuşi, îţi serveşte poveşti
ÎHrcate. Asta nu mă miră. Respectul faţă de autoritate Iste înnăscut pe aici, vă este insuflat apoi tot timpul eţii, în felurile cele mai diverse şi din toate părţile, fc înşivă contribuiţi să-1 sporiţi cît puteţi."[7] Tu cu Celălalt trebuie purtată în fond bătălia, ci cu
însuşi întîi de toate, cu nedeprinderea de a exista
sine ; aceasta pare să fie lecţia care se desprinde romanul *Procesul.* Din păcate, şi aici, ca şi în ro-

Î

manul *Castelul,* cele mai multe personaje sînt stăpî de laşitatea de a fi; mai exact ar fi să vorbim însă dₑ un proces de totală depersonalizare. Un asemenea spec_ tacol şi oferă, de pildă, negustorul Block — unul dintre clienţii Tribunalului — în extraordinara scenă dintre el şi avocatul Huld ; iată un fragment, dintre cele niaj grăitoare : „îndrăznind să arunce o privire spre avocat îngenunchie lîngă patul lui. — Sînt în genunchi, avocatul meu ! strigă el. Dar avocatul tăcu (...) (Leni), în_ dreptîndu-se spre Block, se aşeză pe marginea patului Block, fericit de venirea ei, o rugă imediat prin gesturi extrem de agitate, să intervină pentru el pe lîngă avocat Vădit lucru, avea nevoie urgentă de comunicările nia-estrului Huld, dar poate că-i trebuiau numai ca să le pună la dispoziţia celorlalţi apărători. Leni probabil că ştia cum trebuie luat avocatul; arătă mîna maestrului Huld şi-şi ţuguie buzele ca pentru sărut. Block sărută imediat mîna avocatului, ba chiar, la îndemnul lui Leni repetă gestul acesta încă de două ori. Dar avocatul tăcea într-una."[8] Dar nu numai Block, ci toţi ceilalţi inculpaţi — cei pe care Joseph K., de pildă, îi întîlneşte pe coridoarele Tribunalului, la cea dintîi vizită a lui prin poduri, inculpaţi ce simt nevoia să se ridice în picioare, pătrunşi de un nemăsurat respect, la trecerea unui sim-j piu aprod — ilustrează acelaşi deplorabil fenomen ai unei totale depersonalizări, dinaintea majestăţii Celuilalt]

ASERVIREA

în clipele lor de supremă sinceritate am personag lui Dostoievski, cît şi cete ale Iu:JTranz Kafka ^ J să se considere pe ele insele d£P* n1^ e*îs ^ totul neesenţiale în raport cu Celalalt

nişte ^
pe sine, de a se deprecia, in comparaţie cu
Agl Epancina. Nastasia Filippovna pare prea puţin convinsă de dreptul la viaţă, de dreptul de a trăi, pe care o fiinţă atît de compromisă — cum îşi închipuia ea însăşi că ar fi — l-ar mai putea avea ; acesta este de fapt şi unul dintre motivele pentru care Nastasia Filippovna fuge necontenit de prinţul Mîşlon -— pe care, în fond, îl iubeşte, şi cu care ar fi fericită" să se mărite ; Nastasia Filippovna îşi consideră însă rivala — pe Aglaia Epancina — cu mult mai îndreptăţită la o căsătorie cu Mîşkin. Despre nemăsurata umilitate a Nastasiei Filippovna, stau mărturie cele cîteva scrisori pe care ea i le trimite Aglaei, şi din care vom spicui cîteva pasaje deosebit de elocvente : „Cînd vei despături această scrisoare (aşa începe prima epistolă), te vei uita, desigur, mai întîi la semnătură. Ea îţi va spune şi îţi va lămuri !totul, deci este de prisos să mă justific în faţa dumitale Iau să încerc o explicaţie. Dacă ţi-aş fi cît de cît egală, ii putea vedea o insultă în îndrăzneala pe care mi-am Euat-o ; dar cine sînt eu şi cine eşti dumneata ? Sîntem lioi antipozi, şi distanţa dintre noi e atît de mare, încît m-aş putea să te jignesc, chiar dacă aş voi (...). Să nu lei cuvintele mele drept o exaltare bolnăvicioasă a unei iinţi rătăcite, dar pentru mine eşti perfecţiunea întru-Ithipată."[9]
I Aceeaşi valoare de esenţialitate tinde eroul să o atribuie existenţei Celuilalt şi în romanul *Adolescentul* 1(1875) ; pentru Ajkadi Dolgoruki, Celălalt este repre-feentat în primul rînd prin părintele său, prin Versilov, к) fiinţă superlativă, pe care o priveşte cu atîta admiraţie, ncît ea îi apare învăluită de o „aureolă" : „încă din copilărie mi-1 închipuiam pe acest om, pe «viitorul meu lată», înconjurat de o aureolă, ocupînd în toate împrejurările locul de frunte"[10].
Ca şi în cazul Nastasiei Filippovna, şi la Arkadi Dolgoruki, admiraţia pentru fcelălalt înfloreşte pe terenul unei grave lipse de consi-Ideraţie pentru sine însuşi ; eroul se arată surprins, de pildă, atunci cînd Vasin (pe care de asemenea îl idola-Iriza) acceptă să meargă, pe stradă, alături de el : „Va-«in, nici nu-ţi închipui ce bucurie mi-ai făcut ! am strigat leu. Nu mă mir atît de perspicacitatea dumitale, cît de faptul că dumneata, un om atît de curat şi infinit su-

perior mie, poţi să mergi cu mine pe stradă şi să-mi vorbeşti simplu şi politicos, de parcă nu s-ar fi întîmplat nimic."[11] Conştiinţa propriei nimicnicii este atît de accentuată, incit eroul începe să-şi simtă propria existenţă ca o existenţă parazitară. Din astfel de date are să prindă contur un anume complex al culpabilităţii.
Aceeaşi înclinaţie de a se socoti pe sine drept neesenţial, în raport cu Celălalt, 1-a caracterizat cu prisosinţă şi pe Franz Kafka, după cum mărturiseşte el însuşi, în *Jurnalele* sale (o însemnare din anul 1910). Scriitorul s-a simţit dintotdeauna îndemnat să-i supraaprecieze pe ceilalţi : „Fiindcă mă subapreciez pe mine, şi asta înseamnă automat o supraestimare a celorlalţi, dar chiar şi altfel eu îi supraapreciez"[12]. Deosebit de concludentă este o însemnare din 2 ianuarie 1912, în care scriitorul divulgă un aspect neaşteptat al înclinaţiei sale de a se subestima : sentimentul de jenă faţă de propria înfăţişare ; Kafka s-a crezut pe sine un monstru de urîţenie, ceea ce 1-a făcut să evite, în general, oriunde s-ar fi aflat, apropierea oglinzilor : „Câ rezultat, am lăsat ca îmbrăcămintea asta îngrozitoare să-mi afecteze şi ţinuta, mă învîrteam în jur cu spinarea încovoiată, cu umerii căzuţi, cu mîinile şi braţele îndoite caraghios, temîn-du-mă de oglinzi, ca ele să nu-mi arate o urîţenie ce, după părerea mea, era inevitabilă"". Ca şi Nastasia Fi-lippovna, Kafka nu se crede îndreptăţit în vreuna din aspiraţiile sale de viaţă, nu se crede demn de forme superioare ale existenţei : „La fel cu teama mea de orice acţiune în prezent, mă consideram de asemenea, dată fiind înfăţişarea mea copilărească şi demnă de dispreţ, neîndreptăţit la o viziune asupra unui viitor de om ma-tur, care de regulă îmi părea atît de imposibil, încît fiecare pas înainte îmi apărea fals, iar al doilea pas irealizabil"[14]. în faimoasa lui *Scrisoare către tata,* Franz Kafka îşi va acuza părintele de a se fi aflat, voit sau nu, la originea sentimentului său de nimicnicie, şi de a-1 fi agravat, sentiment de care scriitorul avea să sufere mai apoi toată viaţa ; încă de copil, tatăl

scriitorului 1-a făcut să se simtă o fiinţă nevrednică, un „nimic" : „Pe vremea aceea nu era decît un început, dar senzaţia că sînt un nimic, senzaţie care mă mai stăpîneşte adesea
219
Ii care dintr-un anumit punct de vedere e, negreşit, Lobilă şi rodnică, îşi are originea în influenţa exercitată *ţde* tine"[15]. Neîncrederea în sine se dezvoltă în sentimentul, atît de cunoscut, al pierderii justificărilor ontologice : „Şi copilului care eram eu, atunci i se părea din jiou că rămăsese în viaţă din graţia ta, că dacă trăieşte fcică e un dar nemeritat pe care i l-ai făcut tu"[16]. Sentimentul că nu-şi merită existenţa îi inspiră scriitorului gîndul — mărturisit în *Jurnalele* sale — că, dacă ar fi cu putinţă, ar accepta bucuros să moară în locul altuia, care îşi merită existenţa cu prisosinţă : „Dacă s-ar pune K discuţie, să zicem, care din doi să moară de îndată *L*..), iar decizia să atîrne de mine, atunci întrebarea K s-ar părea fără noimă, cîtă vreme ar fi fost abordată Moar teoretic : pentru că, în fapt, desigur că Griinberg, [persoană cu mult mai merituoasă decît mine, ar fi fcst cruţată"[17]. Ideea parazitismului, a unei existenţe lipsite de justificare, are să se convertească pînă la urmă B după cum cu multă claritate indică *Scrisoare către tata* — într-o acută conştiinţă a culpabilităţii ; vinovăţia qonstă în faptul de a supravieţui în mod fraudulos, în ciuda lipsei totale a vreunui drept : „în faţa ta îmi pierdusem încrederea în mine şi în locul ei am căpătat sentimentul unei neţărmurite culpabilităţi. (Cu gîndul la această neţărmurire, am scris odată foarte just despre cineva : «Se teme că ruşinea asta are să-i supravieţuiască».)"'[13]
L Pentru a se elibera de sentimentul culpabilităţii, Bersonajul dostoievskian se simte obligat de a renunţa .mai trăiască pentru sine, răscumpărîndu-şi păcatul printr-o aservire voluntară, printr-o recunoaştere a dreptului pe care Celălalt l-ar avea de a centraliza la Sine tot ceea ce există; voinţa de aservire îmbracă adeseori la Dostoievski — după cum observă şi R. Gi-rard[19] — forma unui motiv literar extrem de caracteristic („visul vieţii în trei"). Motivul constă într-o aser-Bre a personajului tocmai rivalului său, în cadrul unor relaţii erotice triunghiulare ; Nelli, de pildă, din romanul *Vmiliţi şi obidiţi* (1861), este îndrăgostită de Vanea, dar fc- de îndată ce o descoperă pe Nataşa drept rivală — ft elimină singură din competiţie. Mai mult, ea pare
211
să-şi impună o penitenţă pentru cutezanţa de a-şi n imaginat doar că ar fi vrednică să rîvnească un loc ală turi de Vanea, loc cuvenit cu prisosinţă Celeilalte, Rj$_a$~ taşei ; Nelli se „pocăieşte", anunţînd că vrea să devină servitoarea Nataşei : „Vreau să mă duc la ea, să stau la dînsa, reluă Nelli uitîndu-se sfioasă la mine (.. \ Nataşa... are servitoare ? (...) Să-i dea drumul servitoarei, am s-o servesc eu. Fac toate treburile şi nu-i cer să-mi plătească, am s-o iubesc mult şi am să-i gătesc mîncare, să-i spui aşa, cînd te duci deseară la dînsa."[20] Rolul şi dreptul Celuilalt de a centraliza la sine tot ceea ce există se conturează cu mult mai multă claritate în romanul Demonii; Stavroghin se impune aici ca un factor ce polarizează, în jurul său, existenţele risipite ale tuturor. Către el se îndreaptă adoraţia mută în primul rînd a eroinelor romanului : Varvara Petrovna (mama lui), Măria Timofeeyna (soţia lui de taină), Daria Pavlovna şi Lizaveta Nikolaevna (tinere fete îndrăgostite de erou). Simptomatic este însă mai cu seamă faptul că şi personajele masculine gravitează în jurul lui, pre-cipitîndu-se să-1 slujească şi să-1 proslăvească ; este vorba de cei doi discipoli, de Şatov şi de Kirillov, dar este vorba şi de ucenicul malefic, de „şarpele subtil", de Piotr Stepanovici Verhovenski. Deşi orgoliul nu-i lipseşte, dorinţa arzătoare a acestuia din urmă este de a trăi nu pentru sine, ci pentru Celălalt, pentru Stavroghin. din care ar vrea să facă un legendar „ţarevici Tvan" : „Stavroghin, eşti superb ! strigă Piotr Stepanovici aproape în extaz. Nici nu ştii ce superb eşti ! Şi ceea ce este mai preţios la dumneata e că uneori niri nu-ţi dai seama de asta (. . .) Dumneata eşti idolul meu! Dumneata nu jigneşti pe nimeni, şi toată lumea te urăşte ; dumneata tratezi toată lumea egal şi toţi se tem de dumneata, e foarte bine că este aşa. Nimeni nu va veni la dumneata să te bată pe umăr. Eşti un aristocrat teribil. Cînd un aristocrat vine în democraţie, este fascinant ! Pe dumneata nu te costă

nimic să-ţi jertfeşti viaţa, s-o jertfeşti şi pe a altora. Eşti exact aşa cum îni[1] trebuie. Am nevoie de unul exact ca dumneata. Nu cunosc altul ca dumneata. Dumneata eşti conducătorul, eşti
.oarele, iar eu sînt viermele dumitale... Pe neaşteptate, ʳerhovenski îi sărută mîna."[21]
Funcţia lui Stavroghin îi va reveni — în romanul *,dolescentul* — lui VersUoy, tatăl lui Arkadi Dolgoruki ; semeni lui Stavroghin, şi Versilov centralizează la sine >ate existenţele din roman, ca şi cum — separate de a i — nici o viaţă nu ar avea suficientă validitate, ar fi ,icărcată de vinovăţie. Ca de obicei, cele dintîi polari-pbile sînt existenţele feminine : „Maică-mea lucra, sora „nea cosea şi ea, luînd lucru la domiciliu ; numai Versilov huzurea, era plin de toane, păstrîndu-şi multe din chile sale tabieturi destul de costisitoare. Devenise ţrozav de mofturos şi de cicălitor, mai cu seamă la pasă, şi-i tiraniza pe toţi ai casei. Totuşi, mama, sora ftea, Tatiana Pavlovna şi întreaga familie a răposatului Andronikov (acela care fusese şef de serviciu la o instituţie şi administrase în acelaşi timp averea lui Ver-Uov, şi murise de vreo trei luni), alcătuită dintr-o foaie de femei, se închinau în faţa acestui despot, di-nizîndu-1 ca pe un idol".[22] Dintre celelalte personaje, binţa de aservire, voinţa de a trăi în preajma lui Ver-lov şi în exclusivitate pentru acesta, voinţa de a i se pnsaera, de a-i restitui Celuilalt unicitatea sa absolută, se manifestă cu mai multă acuitate la Arkadi Dolgoruki : „încă din cea mai fragedă copilărie, fiecare gînd, fiecare vis al meu tindea spre el, se învîrtea în jurul lui şi, în cele din urmă, se concentra asupră-i. Nu ştiu dacă-1 uram sau îl iubeam, dar ştiu că în toate planurile mele de viitor, în toate nădejdile mele îşi avea locul şi, fără să-mi dau seama, pe măsură ce creşteam, locul acesta evenea din ce în ce mai important."[231] Spre deosebire de situaţia de totală depersonalizare (cercetată în paragraful anterior), aservirea nu nimiceşte practic sentimentul propriei existenţe, decît că ei i se conferă de-|erminaţia de existenţă secundară, pe primul plan apă-rînd, în continuare, existenţa Celuilalt.
în cazul lui Kafka, sentimentul propriei nimicnicii tiu duce neapărat la aservire ; scriitorul austriac îşi Iubeşte totuşi viaţa, încît îi este peste putere să şi-o fconsacre Celuilalt, să o pună la dispoziţia altuia. Kafka £e află de fapt prins între atitudini contradictorii ; pe

de o parte, el se simte culpabil păstrîndu-şi pentru sine existenţa, pe de altă parte, nu se îndură să restituie' ceea ce nu merită să aibă. Din această atitudine contradictorie, se naşte un comportament plin de umilinţă • Kafka încearcă să obţină clemenţa Celuilalt, îngăduinţa lui plictisită, generozitatea lui, un spirit de tolerantă Pentru a nu-i stîrni severitatea, el se va strădui să nu-i contrarieze, să-i fie necontenit „agreabil" ; această cumplită mărturisire, scriitorul are să o facă într-o scrisoare din 1917, trimisă lui Max Brod (Kafka nu face aici decît să-i transcrie prietenului un fragment dintr-o altă scrisoare, către Felice Bauer) : „Dacă mă cercetez în adîn-cime pentru a afla ţelul meu ultim, constat că nu mă străduiesc de fapt să fiu un om bun şi să mă conformez unei justiţii supreme, ci, dimpotrivă, că vreau să ţin sub ochi comunitatea oamenilor şi a fiarelor, să-i cunosc preferinţele fundamentale, dorinţele, idealul ei moral, şi să evoluez cît mai grabnic în aşa fel încît să mă fac plăcut absolut tuturor, şi într-atît de agreabil, iată saltul — încît să pot, fără a pierde iubirea generală, în calitatea mea de unic păcătos pe care nu îl ard pe rug, să săvîrşesc sub privirile tuturor, deschis, infamiile care îmi sînt înnăscute. în rezumat, numai de tribunalul oamenilor şi al fiarelor îmi pasă-.."[24] Fragmentul acesta va fi transcris "(pentru a treia oară deci) de Kafka şi în *Jurnalele* sale[25], ceea ce îi subliniază cu limpezime importanţa.
RĂZVRĂTIREA
Ca orice răzvrătire, şi răzvrătirea împotriva Celuilalt va trebui să debuteze printr-un act menit să^-i zdruncine autoritatea, să-i micşoreze dimensiunile, să-1 readucă la proporţii normale, să-1 recoboare dintr-un „dincolo", în spaţiul social; este ceea ce încearcă şi unii bufoni dostoievskieni, dar în special „bătrînul măscărici Feodor Karamazov. Resorturile strategiei

sale ies foarte
214
impede în evidenţă în episodul „reuniunii fără rost", he la mînăstire ; amfitrionul este aici stareţul Zosima, Ln „sfînt", o fiinţă de a cărei superioritate s-au lăsat jbătrunşi, de îndată, toţi ceilalţi membri ai familiei Ka-larnazov, inclusiv Piotr Alexandrovici Miusov, invitat şi el la întîlnire. Cu toţii se adunaseră în chilia stareţului Eosima, în speranţa că autoritatea de care se bucura în rhip unanim bătrînul călugăr se va face ascultată şi de ţufletele pătimaşe ce ajunseseră la vrajbă, impunîndu-le _- dacă nu împăcarea — cel puţin să adopte o formă ceva mai cuviincioasă în raporturile dintre ei, ceea ce ŞT fi însemnat totuşi un cîştig, o risipire a tensiunilor. fiosima putea să se facă util acestei familii dezbinate umai prin prezenţa sa, numai întrucît tratativele dintre Bmitri şi Feodor urmau să se desfăşoare sub privirile Jale, numai prin prestigiul copleşitor al persoanei sale. lată însă că bătrînul Feodor Karamazov nu numai că se va arăta îndărătnic în diferendul cu feciorul său, dar va simţi îmboldit să tulbure şi să destrame tocmai atmosfera de adîncă pietate ce pusese stăpînire asupra fcturor ; dîndu-şi la iveală firea de măscărici, dînd frîu liber gustului său pentru parodie (Feodor i se tînguie lui Zosima că „şi-ar fi pierdut credinţa"), bătrînul bufon nu vrea decît să prefacă în comedie cultul pentru Celălalt : „închipuieşte-ţi, Piotr Alexandrovici, că mi-am dat şi eu seama de asta, ba chiar simţeam c-am s-o fac |oacănă din clipa cînd am deschis gura şi, trebuie să ştii, am prevăzut pînă şi faptul că dumneata o să fii imul care o să-mi atragă atenţia. De cîte ori bag de lamă că gluma n-a prins, sfinţia-voastră, simt că mi jusucă gura şi parcă mi se încleştează fălcile ; aşa lăţeam şi în tinereţe, pe vremea cînd trăiam ca un linge-blide prin casele boiereşti şi-mi cîştigam pîinea cu meseria asta. Fiindcă din faşe chiar am fost măscărici; aşa |-ara născut, cum alţii se nasc într-o ureche, preacu-poase părinte."[26] Feodor Karamazov nu face de fapt Bceva decît să ironizeze sîngeros pe toţi aceşti actori, fere iau parte la o închipuită solemnitate a încoronării feluilalt.
i La o strategie asemănătoare, în raporturile cu Celălalt, recurg şi acele personaje dostoievskiene care —
215
[redacted]
fără a avea neapărat vreo, înclinaţie spre bufonerie — sjn. marcate de un stigmat, aşa cum este, de pildă, Nastasi Filippovna, din romanul *Idiotul,* sau — mai ales — Qru şenka, din *Fraţii Karamazov;* ambele eroine, deşi — j^ fond — fiinţe profund virtuoase, ajung să îşi piardă, în urma unui nefast concurs de împrejurări, buna reputaţie. Prin pierderea reputaţiei însă, eroina (ne vom referi, în continuare, doar la Gruşenka) simte că a fost desfiinţată în însuşi principiul ei, că a fost depreciată în chiar realitatea eului său, în ceea are propriu şi aparte ; această subevaluare de sine provoacă o tendinţă de a nu mai îngrădi prezenţa Celuilalt în lume, o tendinţă de a-1 recunoaşte ca pe o existenţă absolută, de a nu-i mai ridica stăvili sau hotare, de a se retrage într-o „subterană". Pentru a se elibera însă de jenă şi de stinjeneală faţă de propria prezenţă, eroina trebuie să-1 deposedeze pe Celălalt de prestigiul cu care 1-a investit, trebuie să-şi piardă respectul pentru acesta, să-i dezvăluie cusururile ascunse, să-1 readucă la proporţii şi la dimensiuni obişnuite ; nu altceva are să-şi propună şi Gruşenka, în comportamentul faţă de Aleoşa Karamazov. Fiindcă — dinaintea lui Aleoşa, mai mult decît dinaintea oricui altcineva, Gruşenkăi începea să i se facă ruşine de sine : „Uneori însă cînd te priveam" — îi va mărturisi ea lui Aleoşa — „mi se părea că văd licărind în ochii tăi conştiinţa mea. «Nu se poate, îmi ziceam, prea sînt ticăloasă ca să nu mă dispreţuiescă». Şi tot aşa mi-am zis şi acum două zile, cînd am fugit din casă, de la domnişoara aceea. Dealtfel, e un lucru la care mă gîndesc mult. Ştie şi Mitea asta, i-am mărturisit şi lui. Şi Mitea mă înţe-mju zău, chiar mă laşi să stau pe genunchii dumitale ? Kjju te superi ? Dacă vrei, mă dau jos. Aleoşa tăcea inîlc."[28] Din fericire, fecioria lui Aleoşa nu are totuşi să sufere, "pînă la urmă nici o vătămare ; dar nu aceasta -e important, ci convingerea Gruşenkăi că în orice sfînt Hoarme de fapt un senzual, căruia nu-i lipseşte decît M fie'stîrnit, şi că — prin urmare,

divinizarea Celuilalt nu îşi are nici un temei.
"Aceeaşi atitudine de dez-eroizare a Celuilalt, aceeaşi tendinţă categorică, de coborîre a lui — lipsită însă de (jliota de cinism şi îndîrjire, specifică eroului dosto-jgfevskian — va constitui o strategie de eliberare şi pentru Prânz Kafka ; în locul cultului pentru Celălalt, pentru I iutoritatea paternă, de pildă, se instalează spiritul ana-itic, criticismul. *Scrisoare către tata* oferă indicii con-:ludente în acest sens : „Ca să mă afirm cît de cît în !aţa ta, dar, în parte, şi ca să mă răzbun oarecum, am început să analizez, să adun şi să exagerez unele mici trăsături caraghioase, pe care le observasem la tine. De pildă, uşurinţa cu care te lăsai fascinat de tot felul de bameni cu o poziţie aparent superioară poziţiei tale şi despre care erai în stare să vorbeşti la nesfîrşit, să zicem in consilier imperial oarecare, sau cineva de acest gen 1[şi pe de altă parte astfel de amănunte mă făceau să sufăr, mă durea gîndul că tu, tatăl meu, credeai necesare asemenea confirmări deşerte ale valorii tale şi că te făleai cu ele). Sau observam predilecţia ta pentru unele fcqpresii indecente, rostite pe cît posibil cu glas tare, de jtercă ai fi spus cine ştie ce lucru excepţional. Deşi nu
şi Mitea asia, i-am *max*^^^^^^
lege. Mă crezi, Aleoşa, îmi arde obrazul de ruşine cîte-odată — cînd mă uit la dumneata, mi-e ruşine de mine, zău."[27] Pentru a-1 coborî pe Aleoşa la diminesiuni umane, Gruşenka ştie că nu are decît să stîrnească la viaţă şi să îmboldească drăcuşorii ce aţipiseră în acest suflet de călugăr ; senzualitatea trebuia să apară ca faţa autentică şi reală a sfîntului : „Aleoşa, mă laşi să stau pe genunchii dumitale ? Uite-aşa ! şi cu o mişcare sprintenă, Gruşenka se cocoţă rîzînd pe genunchii lui, ca o pişi" cută zburdalnică, şi-i încolăci umerii cu braţul. Să vezi cum o să-1 fac eu să rîdă, pe băieţaşul meu cel cucernic!

rcă --*M.* ii .jf-v*^ ^1*1*. ,,,,»*. .— ,.,,,,,, _.—j-;-------- —__ —
rau decît mici şi banale necuviinţe (care constituiau totodată o nouă dovadă umilitoare pentru mine, a forţei tale de a trăi)."[29]
Descoperind cusururile şi imperfecţiunile Celuilalt, bbservîndu-i aspectele ridicole — sau, cîteodată, chiar josnicia —• eroul kafkian decide, în consecinţă, că nu pistă nici un temei pentru a-şi escamota propria preferită — dinaintea acestuia —, înclinaţiei de a ceda, lUîndu-i locul o hotărîre de a rămîne ; adevărata răzvrătire faţă de Celălalt începe aşadar din clipa în care R"ou1 îşi simte întru totul legitimă dorinţa de a trăi în independent. Semnele unei astfel de emancipări

sînt de surprins, de pildă, în povestirea *Verdictul* • multă vreme, familia încercase să şi-1 subordoneze p^ Georg Bendemann, să-1 încredinţeze că, prin sine însuşi el n-ar însemna nimic şi că, prin urmare, pFetenţia de a avea o viaţă proprie ar fi pe de-a-ntregul nejustifu cată : „Pe cînd mai trăia mama, tatăl său îl împiedecase de la o adevărată activitate proprie, prin faptul că nu voia să admită decît doar concepţiile sale personale."* O dată cu maturizarea sa însă, Georg Bendemann simte că raportul de forţe, din cadrul organismului familial se modifică necontenit, şi se modifică în favoarea lui, în sensul că dispare „monstruosul exces de putere" care se afla, pînă acum, de partea celor vîrstnici, de partea tatălui său în special. în aceste condiţii, Tatăl încetează să mai aibă o autoritate convingătoare, pretenţiile lui de a reprezenta în chip exclusiv familia nu mai par la fel de legitime ca şi pînă acum, Fiul crezîndu-se îndreptăţit să mărginească deja exigenţele pe care familia le are faţă de el, să lupte aşadar pentru o existenţă proprie. Este grăitor, de pildă, faptul că Georg Bendemann se arată din ce în ce mai neglijent, în respectarea anumitor îndatoriri faţă de bătrînul său tată : „într-un tîrziu puse scrisoarea în buzunar şi ieşi din cameră, tra-versînd micul coridor pînă-n camera tatălui său, în care nu mai fusese de luni de zile. De altfel nici nu era nevoie de obicei, întrucît venea permanent în contact cu tatăl lui la magazin, prînzul îl luau amîndoi, în acelaşi timp, la un birt, iar seara, chiar dacă fiecare îşi punea burta la cale după propriu-i plac, mai şedeau totuşi, îndeobşte, o vreme în holul comun, fiecare cu ziarul în mînă, asta fireşte cînd Georg nu era plecat cu prietenii şi cînd nu-şi vizita logodnica."[31] Răzvrătirea împotriva

Celuilalt nu înseamnă, în ultimă analiză, decît a-i refuza dreptul la prezenţă absolută, la o prezenţă care să excludă orice altă prezenţă străină ; pentru aceasta, este nevoie însă de a-1 reduce la proporţii umane, de a-1 suprima ca
Demiurg.
Lupta pentru emancipare proprie dobîndeşte, P[e]
alocuri, la Kafka, aspecte aproape eroice ; este ceea ce ne relevă romanul *Procesul.* Eroul are de făcut faţă aici unui sentiment de culpabilitate, sentiment pe care se

străduieşte însă să i-1 inculce Celălalt, reprezentanţii unui enigmatic Tribunal; trebuie reţinut în mod deo-kebit faptul că acuzaţia ce i se aduce lui Joseph K. nu |re să-şi precizeze niciodată conţinutul. Eroului i se Educe la cunoştinţă că at fi încălcat Legea, dar nimeni Eu-i explicitează articolul de lege care nu fusese res-ectat; situaţia este cît se poate de lămurită, este vorba ie o Lege care se pretinde ascultată, fără a fi însă şi (Unoscută. Dar numai o libertate poate să corespundă bei astfel de definiţii, care încetează astfel să mai pară bsurdă ; pentru că numai unei libertăţi poate să i se iară legitimă supunerea, chiar şi atunci cînd aceasta nu sprijină pe nici un temei raţional. Tribunalul figu-lază aşadar doar veleitatea Celuilalt de a se constitui fe sine ca o prezenţă absolută, ca o prezenţă care să nu |bă a se raporta la nici o altă prezenţă străină, să nu jbă a se justifica faţă de altcineva, să nu aibă a-şi sus-.e propriile poziţii. Tribunalul rezumă deci veleităţile miurgice ale Celuilalt.
Faţă de această strategie a Tribunalului, Joseph K. ată în general o atitudine şovăitoare ; el începe prin nu accepta asemenea raporturi, somînd Tribunalul să ate pe ce îşi fondează acuzaţiile şi lăsînd să se înţe-feagâ că Tribunalului nu i-ar fi îngăduit să pretindă o pscultare întemeiată doar pe respect, intuindu-i deci con-iţia mai mult de persoană (fie şi colectivă) decît de insti-jbţie. Iată de ce Joseph K. simte nevoia să avertizeze : fcl-aţi întrebat, domnule judecător, dacă sînt zugrav ; fcu, mai bine zis, nu m-aţi întrebat nimic, ci mi-aţi "întit constatarea dumneavoastră ca pe un adevăr inabil ; iată un lucru semnificativ pentru întreaga frocedură a procesului intentat împotriva mea. Aţi pu-fca obiecta că, de fapt, nu e vorba de nici un proces. în zul acesta v-aş da de-o sută de ori dreptate : proce-pele dumneavoastră nu constituiesc o procedură decît Iacă eu le recunosc ca atare." [32] Pe măsura desfăşurării "Scesului său însă, Joseph K. uită tot mai mult să ceară Tribunalului a-şi legitima pretenţiile, el ajunge chiar să-i jipărtăşească punctul de vedere (acela al propriei vino-Bţii), numai pentru că îi slăbeşte puterea de a se împo-Mvi, ajunge să i se supună deci numai din oboseală şi Bl lipsă de forţă, dintr-o cheltuire a resurselor, dintr-o

sleire a puterilor vitale, iar nu pentru că ceva i-ar fi c\& tinat convingerile^ încît erottlui are de ce să-i fie ruşine" ţehtru moartea Tui atît de puţin eroică : „Cu ochii care i se stingeau, K. îi mai văzu pe cei doi domni, aplecaţi peste faţa lui, cum priveau deznodămîntul, obraz lingă obraz. —>,Ca unjgîine !;spuse el, şi era ca şi cum ruşinea ar fi trebuit să-i supravieţuiască." [3a]
La fel de plauzibilă ar putea fi însă şi o altă explicaţie : personajul kafkian nu izbuteşte să se elibereze niciodată pe deplin de sentimentul nimicniciei şi al lipsei sale de valoare, încît orice incriminare sfîrşeşte prin a i se părea justificată.
Răzvrătirea împotriva Celuilalt nu are să se desăvîr-şească însă decît atunci cînd simpla voinţă de a co-exista se va preface într-o voinţă de a-1 înlătura pe de-a-ntregul pe Celălalt, atunci cînd pretenţiile demiurgice ale Celuilalt vor fi preluate de erou asupra sa, atunci cînd el însuşi aşadar se va postula pe sine ca zeu. Un astfel de vis va avea nemărginita cutezanţă de a şi-1 făuri Arkadi Dolgo-ruki, din romanul lui Dostoievski *Adolescentul;* faimoasa lui „idee" (majoritatea personajelor dostoievskiene îşi pun întreaga credinţă în cîte o „idee" revoluţionară) constă, pe scurt, în a ajunge „în fruntea tuturor", în a ocupa „locul de frunte" : „Visam puterea ! De bună seamă mulţi ar izbucni în rîs aflînd că o asemenea nulitate ca mine aspiră la putere. Sînt convins de acest lucru. Şi totuşi, am să fac o mărturisire şi mai uluitoare : poate încă de la primele mele visuri, adică aproape din fragedă copilărie, nu m-am

închipuit decît în fruntea tuturor, întotdeauna şi în toate înprejurările vieţii. Mai ciudat e că poate şi în ziua de azi mă mai urmăreşte acest vis. Ţin să adaug însă că nu regret această dorinţă, că nu mă ruşinez de ea."[34] Ceea ce îl împiedică pe Arkadi să-şi realizeze visul este, în esenţă, sărăcia ; mizeria, lipsa de bani îl face pe erou să nu fie decît ceea ce este, un biet om, un ins mai degrabă comun. Dacă ar strînge însă o bogăţie imensă, Arkadi crede că nu ar mai fi privit aşa cum este, că respectul pe care l-ar inspira averea lui ar provoca de fapt un cult al său, ceea ce i-ar exagera dimensiunile. In loc de o biată fiinţă omenească, Celălalt l-a[r] simţi aşadar ca pe un zeu, şi l-ar diviniza ca pe un zeu: „Tîlcul «ideii» mele, forţa ei, stă tocmai în faptul că banii

Ijnt singurul mijloc prin care şi o nulitate ajunge *la loc frunte.* Poate că eu sînt chiar o nulitate, deşi ştiu, bunăoară, din oglindă, că înfăţişarea mă dezavantajează, îeoarece am o figură foarte comună. Dacă aş fi însă bo-;at ca Rotschild, cine s-ar mai uita la înfăţişarea mea ? ju s-ar găsi oare mii de femei care la cel mai mic semn j-ar pune la picioare toate farmecele lor ? Mai mult, jnt convins că pînă la urmă mă vor socoti cu toată sin-ritatea un bărbat chipeş. Poate că sînt şi inteligent. ar, chiar de-aş fi cu stea în frunte, tot s-ar găsi ne-pşit în societate altul mai grozav care să mă facă praf. ă aş fi însă un bogătaş ca Rotschild, ce-ar mai în-emna pe lîngă mine omul cel mai sclipitor din lume ? [ci nu l-ar lăsa nimeni să deschidă gura în faţa mea.":s Ce căi subtile poate să aleagă, pentru a se înfăptui, best proiect de a deveni zeu pentru Celălalt, ne-o dove-bşte şi romanul de tinereţe al lui Andre Malraux, *Les tpnquerants;* îl avem în vedere pe liderul asiatic Ceng-H. Întreaga sa viaţă, eroul şi-a pus-o în slujba celor J&rmani, lupta lui s-a dat întotdeauna pentru a ameliora ipndiţiile de trai ale acestora ; şi a fost o luptă nu lip-

Îţtă de eroism, o luptă în care Ceng-Dai a trebuit nu o fttă să facă sacrificii, să renunţe la ceea ce era al său, fcntru a-1 dărui celor mulţi, să dea dovadă de stăruinţă şi tenacitate, să nu cunoască odihna. Dar chiar aceste do-|ezi ale dezinteresării sale au devenit cu timpul, pentru Wou, dovezi totodată ale superiorităţii sale umane, şi — (feci — instrumente ale însingurării sale, ale înlăturării leluilalt, ale unei ipostazieri demiurgice : „Dacă a iz-iitit să ridice un spital e pentru că piedicile pe care a iebuit să le biruie, cu toată importanţa lor, au fost în-tdeauna înfrînte prin uitare de sine. A trebuit să se lipsească de toate ; a făcut-o, şi poate fără să sufere, Wîndru la gîndul că puţini oameni ar fi făcut-o (...). Mă-feţia vieţii lui izvorăşte dintr-un dispreţ faţă de ce e wemelmc, care dă actelor sale publice un caracter vred-Bde admiraţie ; dar acest dispreţ, deşi e sincer, lasă [Ituşi loc sensului utilităţii sale şi Ceng-Dai, cel care uită sine, înţelege să nu lase necunoscută această uitare Bsine foarte rară în China. Această uitare de sine, care lire să fi fost la început doar omenească, a devenit, prin-

tr-o subtilă comedie, raţiunea sa de a fi : caută în dovada superiorităţii lui asupra celorlalţi oameni. Abne gaţia lui este expresia unui orgoliu lucid şi nevioleni-'" orgoliu compatibil cu blîndeţea caracterului său şi cl! cultura sa de literat."[36]

Replica europeană a lui Ceng-Dai va fi — la o distanţă de aproximativ trei decenii — Jean-Baptiste Clgl mence, eroul lui Albert Camus, din povestirea-confesiune " *La Chute* (1956), comparabilă în multe privinţe şi cu *Însemnările din subterană;* asemeni lui Arkadi Dolgoruki asemeni lui Ceng-Dai, şi Jean-Baptiste Clamence va avea o „Vocaţie a înălţimilor-". Eroul povestirii lui Camus caută de fapt un „dincolo", care să transceandă spaţiul social şi unde să fie singura prezenţă, o prezenţă absolută: „Un balcon natural, aflat la cinci-şase sute de metri deasupra mării ce se zăreşte în depărtare, scăldată în lumină, era, dimpotrivă, locul unde respiram în voie, mai cu seamă dacă eram singur, mult deasupra celorlalţi oameni, ce-mi păreau atunci ca nişte furnici."[3'7] Pentu a-şi desăvîrşi ipostaza de zeu, eroul simte că nu este suficient să se aşeze pe „înălţimi", el trebuie să desfiinţeze în chip sistematic pe Celălalt, ca libertate străină de a sa, trebuie aşadar să-1 constrîngă pe Celălalt să nu mai trăiască pentru sine, ci să i se aservească : „Nu puteam deci trăi, după propria-mi mărturie, decît cu

condiţia ca pe tot pămîntul, toate fiinţele, sau cît mai multe cu putinţă, să existe pentru mine, veşnic disponibile, lipsite de o viaţă independentă, gata oricînd să răspundă chemării mele, sortite sterilităţii pînă în clipa în care aş fi binevoit să le binecuvîntez cu lumina mea. Spre a trăi eu fericit, trebuia ca făpturile alese de mine să nu trăiască deloc."[38] Odată cu Albert Camus, răzvrătirea eroului modern împotriva Celuilalt îşi atinge punctul său maxim.

CIRCULARITATEA

Ca şi în sfera celorlalte relaţii urmărite de noi pî[na] acum, şi în sfera relaţiilor cu Celălalt, modelul funda-

„ental pare să fie acela al circularităţii, al unei mişcări t/retur ; avîndu-şi ca punct de plecare aservirea, ra-rturile eroului cu Celălalt vor duce în chip firesc la jvrătire, punctul final al aventurii avînd să fie însă întoarcerea la dimensiuni umane. După ce s-a înălţat o ipostază de zeu, eroul se reconstituie pe sine ca o ertate ce ţine seama de mulţimea unor alte libertăţi, recunoaşte deci existenţa unor libertăţi străine de a i. Idealul care se va instaura, în felul acesta, va fi un ieal al comunicării şi al reciprocităţii. In anumite îm-rejurări, acest comportament poate crea anumite apa-iţe servile, ca — de pildă — în marea scenă a prezen-rii prinţului Mîşkin în casa familiei Epancin, scenă I care eroul se întreţine îndelung şi în chipul cel mai rdial cu lacheul : „Felul de a vorbi al prinţului era nu se poate mai simplu, dar, cu cît era mai simplu, atît părea mai deplasat în cazul de faţă, căci era ex-JUS ca valetul acesta încercat să nu-şi dea seama că o-nversatie foarte potrivită între persoane de aceeaşi con-Itie socială devine cu totul nelalocul ei între un musa-şi o *slugă.* Şi fiindcă de obicei servitorii sînt mult mai ştepţi decît îi cred stăpînii lor, valetului nu-i rămînea cazul de faţă decît să-şi închipuie una din două : prin-| acesta este de fapt un individ fără căpătîi care umblă milogeala, ori, într-adevăr, este unul sărac cu duhul 1 fără nici o demnitate, pentru că un prinţ deştept şi care respectă n-ar fi stat în antreu de vorbă cu o slugă.[K3S] irident, nici una, nici cealaltă din aceste supoziţii nu *m* vreun temei ; prinţul se fereşte, e adevărat, cel mai lt de orgoliu, el evită să apară dinaintea valetului I postură de „stăpîn", asemenea relaţii el excluzîndu-le I *plano.* Mîşkin se străduieşte să vadă în valet — şi facă şi pe acesta să se simtă ca atare — o prezenţă Kala cu a sa, o prezenţă a cărei legitimitate el o re-noaşte. Din păcate, valetul se dovedeşte un slab par-tier şi nu poate să dea prinţului replica aşteptată ; fi-idcă atitudinea lui Mîşkin reclamă reciprocitatea, re-ţamă ca, la rîndul său să fie acceptat de către Celălalt, clamă aceeaşi generozitate, care să treacă peste amantul că eroul nu este de fapt decît un „idiot", să fie

,miq ra un egal. Din relaţiile cu Celălalt trebuie să lip. seaS dedorSe unilateralitate. Circularitatea nu înseamnă, deci, nicidecum o reîntoarcere la aservire, ci postu. larea reciprocităţii.

NOTE

1 Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Neant,* N.R.F., Gallimard :), p. 310 (trad. aut.).

2 Id., *Ibid.,* p. 326 (trad. aut.).

3 F. M. Dostoievski, *însemnări din subterană.* Traducere de *î* Em. Galan şi Igor Block, în *Opere,* voi. 4. Aparatul critio pion Ianoşi, Bucureşti, E.P.L.U., 1968, p. 166.

4 Id., *Ibid.,* p. 161. [s] Id., *Ibid.,* p. 169. « Id., *Ibid.,* p. 171.

7 Franz Kafka, *Castelul,* ed. cit., p. 241.

' Id., *Procesul,* ed. cit., p. 234.

' F. M. Dostoievski, *Idiotul,* ed. cit., p. 512.

10 Id., *Adolescentul.* Traducere de Emma Beniuc, în *Opere, :.* 8. Aparatul critic de Ion "Tanoşi, Bucureşti, Editura Uni-
, 1971, p. 24. " Id., *Ibid.,* p. 71.

12 Franz Kafka, *The Diaries of..., 1910—1923,* ed. cit., p. 19 (trad. aut.).

Id., Ibid., p. 159—160 (trad. aut.).

14 Id., *Ibid.,* p. 160 (trad. aut.).

15 Id., *Scrisoare către tata.* In româneşti de Iulia Soare, în *iul 20,* nr. 5, 1964, p. 106.

14 Id., *Ibid.,* p. 111.

Id., *The Diaries of...,* p. 352 (trad. aut.).

[11] Id., *Scrisoare către tata, în loc. cit.,* p. 120.
* Rene Girard, *Dostoievski, du double ă l'unite,* Pion, 1963.
225

[20] F. M. Dostoievski, *Umiliţi şi obidiţi.* Traducere de Gane, în *Opere,* voi. 3. Aparatul critic de Ion Ianoşi, reşti E.P.L.U., 1967, p. 309.
[21] Id., *Demonii,* ed. cit., p. 439.
[22] Id., Adolescentul, p. 24.
23 Id., *Ibid.,* p. 23.
[24] Franz Kafka, *Correspondance. 1902—1924,* ed. cit., p.
(trad. aut.).
[25] Id., *The Diaries of...,* p. 381 (trad. aut.).
[26] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov,* în Opere, voi.
p. 61.
[27] Id., Zbici., în Opere, voi. 10* p. 40.
2[8] Id., Ibid., p. 37.
[29] Franz Kafka, *Scrisoare către tata,* în Ioc. cit., p. 113.
[30] Id., *Verdictul,* în Verdictul şi alte *povestiri,* p. 8. rt» Id., *Ibid.,* p. 11. '
[32] Id., *Procesul,* p. 79.
[33] Id., Ibid., p. 270.
[34] F. M: Dostoievski, *Adolescentul,* ed. cit., p. 103.
[36] Andre Malraux, *Cuceritorii,* ed. cit., p. 69—70.
[37] A. Camus, Căderea, în *Exilul şi împărăţia.* Traducere prefaţă de Irina Mavrodin, E.P.L., 1968, p. 114.
[38] Id., *Ibid.,* p. 146.
[39] F. M. Dostoievski, *Idiotul,* ed. cit., p. 25—26.

216 9,
şi

Studiul de faţă şi-a propus să urmărească tema „con-iţiei umane" în romanul modern, oprindu-se totodată şi iupra cîtorva soluţii, demne de luat în seamă, datorate Romanului românesc.
.' In capitolul introductiv, am încercat să schiţăm o pripă definiţie a acestei teme, trecînd în revistă apoi cîteva din prefigurările ei mai importante. In accepţiunea noastă, tema „condiţiei umane" este de fapt expresia unui pnflict, a conflictului dintre eterna sete de absolut a spiritului uman, pe de o parte, şi feluritele limitări sau Îngrădiri pe care ea le are de suportat, pe de altă parte. Autorul a crezut că poate privi acest conflict sub cîteva tspecte fundamentale, aspecte care, deşi adeseori se întrepătrund şi se suprapun, îşi păstrează totuşi un anume eeific teoretic. Este vorba, întîi de toate, de un aspect şetafizic al acestui conflict, aspect în cadrul căruia spirtul uman are să se confrunte cu un mare principiu co6-şic, cu o Lege care menţine unitatea şi coerenţa întregului, cu Destinul deci, ori cu zeii. In funcţie de variaţiile foarte importante pe care le va înregistra conceptul de Lege, în funcţie de fluctuaţiile de autoritate şi de prestigiu ale Legii (şi se poate spune că evoluţia romanului modern este marcată de o corupţie progresivă a ideii Je Lege, de o destrămare accentuată a prestigiului aces-feia), atitudinea personajului romanesc are să oscileze, *l* general, între supunerea raţională şi împăcată, între toserţia şi fericita integrare într-o totalitate armonioasă
229
— şi, la cealaltă extremă, răzvrătirea orgolioasă, voinţa de insubordonare, trufia libertăţii, spiritul de contestare Cea de a doua atitudine relevă nu numai o dorinţă u-mană de supremaţie, dar, totodată, şi o culminaţie a crizei noţiunii de Lege şi de ordine universală ; răzvrătirea metafizică nu înseamnă decît efortul de a depăşi starea de criză, efortul fiinţei umane de a se erija în legislator Rezultatele vor fi însă de foarte multe ori discutabile' „voinţa de putere" aducînd personajul în posturi de o măreţie cît se poate de îndoielnică.
Alături de aspectul acesta metafizic al conflictului alături de planul înfruntărilor cu Legea, autorul a mai surprins şi un aspect strict ontologic ; sentimentul limitării, al îngrădirii este datorat, de data aceasta, categoriilor fundamentale ale existenţei : spaţiul, timpul şi in_ dividuaţia. In centrul a numeroase romane moderne se 'va afla[1], de aceea, un sentiment pe care am crezut ca-1 putem nunii' al „răului ontologic", al răului de a fi. Atitudinea

integratoare va fi cu mult mai rară, pe această latură, avînd˙ să predomine în schimb tendinţa de negaţie 'ontologică, răzvrătirea împotriva fenomenului existenţei. Nostalgia inexistentului apare însă 'ca o nostalgie â unui statut ontologic mai presus decît cel uman, un statut ontologic al Demiurgului. Răzvrătirea revendică de fapt, şi de data aceasta, absolutul. Fie că ne vom raporta la aspectul metafizic al conflictului, fie lâ cel ontologic; vom surprinde deci o aceeaşi aventură, în esenţă,-a spiritului uman, aventura absolutului.
Tema condiţiei umane a cunoscut unele prefigurări remarcabile, în cîteva din epocile premoderne ; cea din-tîi prefigurare aparţine epocii clasice, umanismului elin; atît Eschil, cît şi Sofocle înfăţişează însă cu precădere aspectul metafizic al conflictului, înfruntarea fiinţei u-mane cu Legea, cu Destinul sau cu voinţa zeilor. în funcţie de prestigiul deţinut de Lege, omul clasic a'oscilat — aşa cum demonstrează, într-o lucrare mai veche a sâ> şi Tudor Vianu— între o atitudine de supunere raională (ce a. dat naştere unei tipologii a „înţeleptului'). şi una a răzvrătirii şi a necumpătării, a pornirii de ţrU-fie, a hybrişului (ce a dat naştere unei tipologii a
nevOr
Ului"). , „.' . • : . ' ,
830
O a doua mare înflorire a temei este legată de epoca lanieristă ; ceea ce caracterizează cu precădere pro-jcţia literară manieristă (mai cu seamă poezia şi dra-la) este sentimentul extrem de acut al răului ontologic, recum şi voinţa de a desfiinţa structurile existente ale palului, pentru a le înlocui cu structuri şi forme fău-J-te de om, de geniul creator al omului.
Cea din urmă prefigurare notabilă a temei „condi-ei umane" o aduce cu sine perioada romantică ; ase-eni clasicismului elin (de la care împrumută numeroase ituri şi motive), romantismul este preocupat aproape exclusivitate de răzvrătirea metafizică, de o contestare Legii şi autorităţii supreme, în care vede (semri al gra-ilui foarte avansat de degradare a noţiunii) nu atît un incipiu raţional, cît expresia unor instincte de tiranie. [1] Prima secţiune importantă a studiului nostru se ocupă exclusivitate de latura metafizică a conflictului ; în rtea întîi a secţiunii (intitulată O *lume cosmotică),* aurul se fixează asupra celui dintîi moment al acestei lenturi intelectuale, moment caracterizat prin prestigiul care se bucură Legea, ceea ce face să predomine ati-Idinea de supunere voluntară, de contopire în marea şi monioasa totalitate a lumii. In dialectica singular/uni-tsal, accentul de importanţă va fi pus cu regularitate cel de al doilea termen. Semne ale unei astfel de po-Iţii sînt surprinse îndeosebi la romancieri ai naturii, la wnancierii care se află încă sub stăpînirea spiritului Paji Sînt aduşi în discuţie, astfel, Knut Hâmsuri (în speli cu romanul *Pan,* în care protagonistul se străduieşte refacă legăturile omului cu cosmosul natural, legături ,care lumea civilizaţiei le slăbise sau le chiar distru-e)> Lev Tolstoi sau scriitorii români Ion Creangă şi lihail Sadoveanu (cu toţii poeţi ai vechimii, ai creaţiei ntîi, ai originarului, ai unor timpuri de apartenenţă a nului la fire, la totalitate). Căutarea febrilă a univer-lului, a viziunii totalizatoare, îi este specifică deopotrivă Dostoievski, cu observaţia însă' că marele romancier (aplică nu atît la un cadru cosmic, cît la unul social; rtorul *Fraţilor Karamazov* propovăduieşte cu ardoare program integrator, un program al „minunatei uniri" ar trebui să-i lege pe oameni (şi care îi va şi lega, lâ
231
. » i timnurilor[1]) Pentru Dostoievski, fericirea consta .are aceasta îl suportă. Legea se refuză cu îndărătnicie sfirşitul timpm-uo ;. rat> în a nu firupt de mare» Knoaşterii, se apără de tentativele eroului kafkian de a
ln a nM <l a oamenilor în a nu fi izgonit deci din uni- KTiniţia în cunoaşterea ei. In aceste împrejurări, atitu-comumtate *°^™ c^unmii umane ca domoniu spe. Kea de suptmer£ şi de Agrare are să fie marcată de
K, moment de şovăiaiă, de ezitare. In numeroase pagini Kfki€ne) postulatul unei Legi obscurizate va fi reformu- K în termeni cu mult mfli f.adicali sugerîndu_se absenta
K^ a L u universul romancierului apare nu o dată un univers haotiC) dezorganizat, văduvit de normă, i î
d Ab

comumtate ^ c^unm
V^S i! înfăntuire a universalului, precum şi nevoia va- Sifui dostoievskian de a face să-şi suprime sm- i au sugerat autorului o paralela cu doctrina i-au suge ^ gi ţă ca Dostoievski
gulantatea

au sugerat au -au suge ^ gi ţă
Id omenesculu
rămas
s străin. Ideea omenescului a comunităţii ^ ^......._ ^^ u_5_, VQ.....uc ___,
îmi este susţinută — la Dostoievs>K.i prin ca un univers în stare de anomie. Absenţa normei este i-Om, al Fiului lui Dumnezeu, cei menit sa-i |sUbliniată de scriitor — printre alte procedee — şi prin
l Fiului lui Dum,
amed de singurătate şi izolare Un program r -^articulat tot pe poziţii hegeliene şi desfă- data aceasta într-un cadru al istoriei - are, * â Vasile Parvan ; g"J
marele
de cultură român Vasile Pârvan^;
ă ofrandă adusă
Raţiunii supreme a ^J- fe. reprezentări despre
Iată însă ca, in cadrul acestei w
litate cosmica g^Sf i i
lume ca realitate »~ Ie îndoială, de criză a. con-nală, apar cele dm^semn^ de^^, Terentiev (din
i), sau experienţele pnvi-
ela al perspectivei anamorfotice. Teza unui univers lip-de sens, a unui univers absurd, devine teza centrală [operei lui Albert Camus (a cărui poziţie a fost antici-*ţtă,* după opinia autorului, în lucrarea filosofului român D. Roşea, *Existenţa tragică);* în legătură cu această ză, se dezvoltă în opera romancierului (în special în : *Mort heureuse* şi în *L'Etranger)* motivul „exilului" şi „singurătăţii". Un postulat al anomiei va fi punctul plecare şi în opera scriitorului român Alexandru Iva-z, în special în romanul *Racul.*
în măsura în care nu mai este ocrotită de
ale de" Hermann
ige şi de un principiu ordonator, tinde în chip firesc
.*;, o~- —r - njcfc v&c ^ uc Uli pijuiuipiu uruonaior, unae in enip iiresc apitanuiui m»« (din romanul *movy*i , «re
descompunere, spre omogenizare a fiinţei; unei ast-Melville), ori ale bătrînului pescar ^JjV*o K de primejdii, eroul_ modern îi opune o voinţă îndîr-
de Hermann Me;,
care stapmeşte îumv.^ t__.__să se lase unwu înfrînt şi
alungat de monştri fără înţelegere, de creaturi subterane şi implacabile. Locul Legii îl iau înfricoşătoare apariţii între care excelează tarantula veninoasă sau păianjen malign, ce bîntuie visurile
]"* Tooolit /, îngrozindu-1. Este evident că spiritu
de consolidare a integrităţii, un efort continuu de cturare şi asamblare. Şi, dacă, în romanele lui Franz ' a (mai cu seamă în *America),* efortul acesta vizează cu seamă realitatea singulară a propriului sine, în anele lui Andre Malraux se poate vorbi de o consi-extensiune a „grijii", care ia asupra sa soarta a lumii, opunînd fenomenului universal al dezin-;ii, un act de constituire şi de susţinere întru fiinţă.
rabilă
nrPPăteste' în felul acesta pentru postulatul -- w= .ţ naştere, în felul acesta, un strălucit mit al contempo-
devină caracteristic pentru vremurile moderne ^a ^ în_^eităţii, mitul apollinic al „Cuceritorului", al celui che-univers în stare de dezordine, al unui un cetat să cunoască Legea. „„„ta
rea de a
Imaginii „lumii ca haos" îi este ^^ff^^Fraaz«- --------............ - - — —».
doua parte a primei secţiuni. In romaneie elegatâ ;l!Dar atitudinea cea mai caracteristică, ce corespunde
Kafka, ideea de Lege încă nu este pe deplin r pelkomenului de corupere a noţiunii de Lege, va fi totuşi

' străduit să arătăm însă procesul de co P ^a & răzvrâtirii metafizice, a prezumţiei umane de a se eităţii, mitul apollinic al „Cuceritorului", al celui che-it să anexeze noi teritorii la imperiul măreţ al fiinţei, "lexe ale unui astfel de mit pot fi întîlnite şi în pagi-— de eseu ori de roman — ale lui Albert Camus.
232
233
transforma în legislator cosmic. Fără a cunoaşte în chin expres mitul nietzschean al „voinţei de putere", iuîruiu-şi ca punct de plecare. mai curînd unele dezvoltări ale .filo_ sofului posthegelian Max Stirner, Dostoievski va concepe, cel dintîi în romanul modern, un erou de statura „OmuluiI zeu". Inspirîndu-se direct din doctrina nieţzscheană însă Giovanni Papini (în *Un om sfirşit)* va bate monedă curentă din acest mit, faţă de care atîtea generaţii de intelectuali europeni s-au arătat sensibili. Din păcate, pe mă* sură ce elabora acest mit, scriitorul modern 1-a şi scăpat de sub control; revolta metafizică îşi propusese drept ţel să aşeze fiinţa umană în ipostaza de legislator "cosmic, să-1 investească deci mai curînd cu o responsabilitate' să-i aşeze pe umeri o grea povară. Dar, cum spuneam' revolta metafizică a fost deviată de la ţelurile sale, eâ ş-a transformat într-un experiment al arbitrarului voinţei, în instituirea unei norme a capriciului uman.
Răzvrătirea metafizică nu are să marcheze totuşi sfîr-şitul acestei aventuri umane ; şi nici nu era cu putinţă să se întîmple altfel. întrucît setea de absolut nu este de natură să definească, singură, totalitatea fiinţei umane; pe o altă latură a sa, aceasta se defineşte totodată şi ca sete de viaţă, sete de realitate. încît aventura fiinţei ut mane nu poate cu nici un chip să aibă un sens pur ascensional, o direcţionare exclusiv spre înălţimi ; tocmai de aceea ne-am simţit îndreptăţiţi să vorbim mai degrabă de un model circular, de un model care implică nu numai înălţarea, ci şi reîntorcerea şi reconcilierea. Caracterul circular al acestui model, revenirea dialectică în punctul de pornire, precum şi parcurgerea eternă a traseului circular, va fi ilustrată, după opinia autorului, în lucrările de doctrină, dar şi în romanul *Greaţa* al lui Jean-Paul Sartre.
într-o a doua secţiune a lucrării noastre, ne-am ocu pat de aspectul ontologic pe care îl dezvoltă, în desfă-şurarea sa, marele conflict (la care se şi reduce problematica „condiţiei umane"). într-o primă analiză, consaj erată romanului joycean, observăm însemniutatea P< care motivul „zborului" eliberator o are în opera scrij itorului irlandez, un zbor al cărui prototip îl dă evadaj rea lui Dedal din labirintul-închisoare. Autorul atraf
234
enţia asupra procesului' dialectic, în legătură -cu care concretizează acest motiv, procesul de naştere şi de istalizare a sufletului ; inspirat de psihologia stagiri-lui, dar şi de doctrina hegeliană a Ideii, Joyce înţelege irocesul de constituire formală a'sufletului ca • pe un ublu act eliberator, ca o eliberare mai întîi din nefiinţă^ V latenţă, din virtualitate, către o realitate în act, către iinţă. Motivul „zborului" se asociază, în acest punct, cu motiv al „naşterii". Ulterior însă, intervine un al doilea oment eliberator, acela al cunoaşterii de sine, moment coincide cu împlinirea devenirii, cu dezrobirea de du-,tă, cu mîntuirea de imperativul fiinţării. Unificarea f letului cu propriul său concept, reîntoarcerea în Idee "livalează aşadar cu o descătuşare a fiinţei de cadrele tologice obligatorii, de „modalităţile ineluctabile" ale nţării ; cu Joyce, ne aflăm deja în plină revoltă a en> ui împotriva condiţiei umane, în negaţie ontologică. Către o eliberare de „răul de timp" tinde şi creaţia bă a lui Amiel sau Thomas Mann ; la ambii poate fi ervată aceeaşi ostilitate faţă de faptul de a fi, faţă limitările şi mărginirile pe care fenomenul vieţii, al stenţei, le implică. Cea dintîi soluţie pe care ei o dau .ului ontologic" constă în abţinerea de la viaţă, în rînarea pornirilor de a trăi, în concentrarea exis-Lţei într-un efort pur contemplativ. O soluţie superi-ă — oferită în special în romanul *Muntele magic* — evede Thomas Mann ; nu de o abţinere de la feno-L vieţii va fi vorba aici, ci, dimpotrivă sub influ-indubitabilă a lui Friedrich Nfetzsche — de b ptare a ei, dar o acceptare "pătimaşă, ce-şi propune transgreseze spiritul apollinîc al nîasuTîi* o acceptare urmăreşte totodată şi o intensificare dyonisiacă, me-ă să obţină

absoluttrirtrăirii. De cele mai multe ori; asemenea filosofie practica atrage după sine şi distrugerea ; nu întîmplător, motivele literare cărora le va da stere vor fi acelea ale „bolii" sau ale „morţii". Com-^.saţiile spirituale constituie însă o răsplată mult prea eroasă, încît distrugerea nu va mai fi temută. Prin Marcel Proust, răzvrătirea — sub aspectul ei lologic —*- va atinge culmi şi mai' înalte ale orgoliu-\ în viziunea romancierului francez, rostul existenţei

nCtor«»a adică oglindirea mime-nu u constituie atît^no^rea, adic^g
tică a formelor şi a/J;™ Soiritui este chemat către un cadrelor ontologice date Spmtu ^ este che_
ţel mult mai înalt decit *«£ modelului ce îi este mat să transfigureze -contorm ^ con§tu
propriu (iai^ Marcel P^utâ Unicitate) -să transfi-umane un model de o aoso re_faUreasca ------
asemeni zeilor. . erhitează şi romanele seri-
Acelaşi i^pi^SSe cu*auSwl Patului* tui Pro-
itorului roman ^* P6TM*^* _. sub seducţia doctrinei
cust atribuie «>nştunţei ^ane __ s fe ^ am de
adev.
rată, pretinde el CamUS) conflictul a-
La romancierul francez .^° ^ existenţei tinde
dit fiinţa ur^^t£nZ ep
La
cesta dintre fiinţa ^ să se rezolve din ce: in tare, printr-o răzvrătire tr_o' redefinire a fnnţei
mai
printr-o neaccep- **v** **mult prin•**
^ ca o unitate d
iume, aşadar extremele sale morale. Rupturile de echi-bru au să nască monştri.

Adevărata circularitate, sub aspect ontologic, are să înfăptuiască pe deplin în opera romancierei Horten-a Papadat-Bengescu; poziţia scriitoarei românce reco-landă o prudentă pendulare între dezmărginirea vieţii aginative, a interiorităţii, a visului diurn — pe de o rte — şi îngustimea şi definitivul structurilor realului, parte. Imaginarul îşi are drept etern corectiv corporale, în marginile cărora sufletul are să reintre, printr-o mişcare de continuu reflux. Ca şi revolta etafizică, şi cea pe latură ontologică se supune deci cu gurozitate unui model circular.

In cea de a treia secţiune a cărţii, autorul abordează aspect ce ţine deopotrivă de planul metafizic, ca şi cel social, într^o împletire adeseori greu de disociat; vorba de problematica „Celuilalt". Deşi aparţine în clusivitate planului şi spaţiului social, Celălalt îşi aro-de regulă, funcţii şi atribute demiurgice, prin stra-i dintre cele mai subtile el se afirmă' pe sine ca zenţă absolută, ca libertate aşadar ce nu are a se iporta sau a recunoaşte o altă libertate în afară de a sa, libertate străină. Celălalt simulează prin urmare izolarea invincibila singurătate a zeului. Prima relaţie în care rsonajul are să se afle faţă de Celălalt va fi deci o rela-de la o obiectitate către o subiectivitate liberă. In ivestirea *însemnări din subterană* sau în romanul *Denii,* Dostoievski ilustrează tocmai fenomenul acesta irealitate" a propriei prezenţe, de care personajul
bte
Cd^rem^odefaTa3 lui pe baza ^.^"^n «re|losepIf'ic:"proîagonistuf romanului kafkian *Procesul.* rioare! prin care el să devină a-semem^uini^P § ^ ^ ^ BMl(-hM ^ rfwrf,,,,. ,,, ^. ,,,
»„i?x»»4-iii.QCf»ă „nunta î"1
cu
să se înfăPtuiascăn «f^elor care"au definit fiinţa, -;:-

SaSrSsfir.-w: s

Cea dinţii manifestare de răzvrătire va consta în e-de a se afirma pe sine ca „prezenţă în persoană", a se face recunoscut ca prezenţă; deşi — după cum poate observa în romanul dostoievskian *Adolescentul* iu în *Jurnalele* kafkiene — această prezenţă rîvneşte fie recunoscută doar ca o prezenţă subordonată, ca o zenţă secundară, ca o prezenţă ce se rezumă doar la aservi şi a-1 sluji pe Celălalt, admiţîndu-1 deci ca nţial, ca Stăpîn.

'"•' Pasul următor îl- va constitui strădania de"a distruge prestigiul şi autoritatea incontestabilă a Celuilalt, de a suprima caracterul privilegiat al prezenţei acestuia, ^e ă-1 converti deci din subiectivitate demiurgică, în su< biectivitate umană oarecare. Romanele lui Dostoievski şi ale lui Kafka ilustrează, din nou, cel mai bine, acest
demers.
: Punctul final în dezvoltarea acestui conflict va fi atins şi marcat, iarăşi, printr-o circularitate. Prinţul Mîşkin — din romanul dostoievskian *Idiotul* — în aparenţă se coboară necontenit pe sine, se umileşte şi se înjoseşte dinaintea celorlalţi; în realitate, tot ceea ce încearcă el este sa restituie raporturilor umane norma absolutei egalităţi şi a absolutei reciprocităţi.
în încheierea acestor concluzii, se cere a se evalua importanţa şi specificul contribuţiei româneşti la literatura condiţiei umane ; cea dintîi observaţie care poate fi făcută priveşte reprezentarea ei destul de săracă, în context universal. Ceea ce se poate explica, oarecum, prin vocaţia .preponderent socială a romanului românesc, vocaţie la sare se adaugă, în vremea din urmă, şi q foarte pronunţată vocaţie politică. Există însă perspectiva — mai ales pentru această din urmă categorie, a romanului politic, a romanului Revoluţiei sau al Puterii — unei salutare intersectări: cu aspectele specifice pentru romanul condiţiei umane. Cea de a doua constatare pe care simţim nevoia să o formulăm se referă la o anumită predilecţie pe care o arată romanul românesc al condiţiei umane pentru soluţiile mai echilibrate ; prozatorului român îi repugnă, după toate aparenţele, poziţiile extreme, punctele de vedere unilateralizante. Singura perspectivă ceva mai dramatică o deţine, probabil, romanul lui Camil Pe-trescu ; în rest însă (a se vedea în mod deosebit pledoarii lui Al. Ivasiuc pentru cumpănirea principiului necesităţi prin cel al libertăţii; sau, şi mai bine, claritatea modelului circular pe care îl propune Hortensia Papadat-Ben-gescu) principiul echilibrării constituie o trăsătură izbitoare. Dincolo de chestiunile de influenţă literară sat ideologică, această predilecţie are înţelesul unei opţiun şi poate fi privită ca expresie a. fizionomiei spirit1-13" româneşti.

RESUME
La presente etude s'est propose d'examiner le theme de „condition humaine" dans le roman moderne, non sans Erir quelques solutions dignes d'interet fournies par le roman imain.
Dans un chapitre d'introduction *(Preliminaires),* l'auteur [uisse une premiere definition du theme, ii passe en revue :lques-unes de ses principales prefigurations et expose la ithode qu'il a suivie. Ainsi, l'idee de la „condition humaine" , en general, comprise comme l'expression d'un conflit, d'un iflit entre l'eternelle soif d'absolu de l'etre humain, d'une t, et Ies differentes limitations et entraves que lui impose ăstence de l'homme dans le monde, de i'autre. L'auteur a pouvoir distinguer deux plâns differents sur lesquels ce iflit tend â se developper. Ces deux plâns se superposent s'interpenetrent souvent, mais d'autres fois ils conservent [te leur independance. II s'agit, en premier lieu, d'un plan Staphysique, ou l'esprit humain se confronte avec un grand Jncipe cosmique, avec une Loi qui maintient l'unite et la Bierence du Tout, avec le destin donc ou avec Ies dieux. ttitude du personnage de roman par rapport â la Loi supreme şs mondes oscille d'habitude entre la soumission rationnelle facceptee, entre l'inertie et l'integration satisfaite dans un tout frmonieux et, â I'autre extreme, la volonte de liberte, l'esprit contestation, la revolte orgueilleuse, le defi. Cette seconde Situde revele non seulement un deşir humain de supremaţie, Îs aussi — et simultanement — une phase de profonde crise ftllectuelle, de dissolution de la notion de Loi et d'ordre uni-

versel; par lâ, la revolte metaphysique du personnage apparaît en derniere instance, comme une demarche on ne peut piUj symptomatique pour Ies temps modernes. A câte de ce piail metaphysique du cenflit, de la confrontation avec la Loi l'auteur dacele aussi un plan strictement ontologique ; le sentiment de limitation, d'entrave releve, cette fois-ci, des cate-gories fondamentales de l'existence : l'espace et le temps. Cest pourquoi l'on trouvera comme preoccupation centrale d'un grand nombre de romans modernes un sentiment qui peut â juste titre âtre nomme celui du „mal ontologique", du „mal d'etre" 11 s'agit, en fait, d'une attitude fonciere de l'etre humain, d'une revolte presenţe deja dans Ies cultures archaiques — contre le temps et la mort. Le personnage aspire â un statut ontologique superieur ă celui de l'homme, au statut du Demiurge. Dans cette section de l'etude, nos observations concordent plus d'une fois avec certains observations et eonclusions de Gilbert Durând, dans son exegese bien connue des *Structures* onthropolo-*giques de l'imaginaire* (1969). A ceci preş que le materiei litteraire mis â contribution par l'auteur frangais differe en-tierement du nâtre. De toute facon, que nous nous referions au plan metaphysique

ou au plan ontologique, nous releverons l'un et l'autre, en derniere analyse, la meme aventure de l'esprit humain, l'aventure de la revolte, de la volonte de se placer au-dessus de la condition humaine, une aventure qui equivaut donc â la volonte de rectifier la creation.
La premiere prefiguration du theme, limitee du reste au domaine de la tragedie, appartient â l'epoque classique de l'humanisme hellene. Mais autant Eschyle que Sophocle ne representent presque exclusivement que le conflit metaphysique, l'affrontement entre l'etre humain et la Loi, le Destin ou la Volonte des dieux. Ainsi que l'a demontre Tudor Vianu, l'homme classique a connu aussi bien l'attitude de la soumission ration-
- _=_ j., cam") aue
que a connu aussi bien raunuuc v^._._
nelle (qui a donne naissance â une typologie du „sage") que celle de la revolte, de l'orgueil et de la demesure (qui a donne naissance â une typologie du „heros")
iode de granae lavau v.^ __
manieriste, dont la production litteraire
Une rattache â
â une typologie du „heros").
deuxieme periode de grande faveur de notre theme
-J~~+ in nrnduction litteraire
»c icwv^___ _ ! manieriste, aont ia ^^«^
(notamment la poesie et le drame) est caracterisee en premier lieu par le sentiment aigu du mal ontologique, ainsi que Par la volonte de substituer, d'opposer aux structures naturelles de l'existence d'autres structures, un ideal d'„anti-nature".
La derniere prefiguration notable du theme de la „condi-on humaine" est Journie par la periode romantique. Obsede Kt revolte metaphysique, â l'instar du classicisme grec (auquel I emprunte d'ailleurs beaucoup de ses mythes et de ses mo-Ks), le romantisme conteste la Loi et l'Autorite supremes, dans Bsquelles ii voit (signe d'un commencement de degradation de *m* notion) moins un principe rationnel que l'expression d'in-jtincts de tyrannie. Par ailleurs, au developpement du theme ont contribue non. [geulement de telles prefigurations purement litteraires, mais lussi certaines traditions de la pensee europeenne. Blaise Pascal it l'un des premiers esprits â avoir trăite amplement de la osition metaphysique de l'etre humain, qu'il situe dans un. tir contradictoire, comme „principe de grandeur", mais aussi |mme principe de futilite; linalement, ii recommande une âtude de soumission et d'integration. Schopenhauer, pour sa •t, a elabore Ies premisses theoriques de l'eflort de l'homme jur s'aîfranchir du „mal d'etre" (en se soustrayant aux Inperatiîs de la Vie, de la Volonte, premisses souvent fructi-fees dans Ies grands ouvrages epiques de notre temps. Nietzsche, fcant â lui, elabore theoriquement Ies premisses de la revolte B^taphysique, visant â liberer l'homme de la soumission, de [obeissance, de l'esclavage.
En ce qui concerne la methode, l'auteur s'est efforce de Jinir moins l'histoire et la portee internaţionale du theme le son modele specifique. Sous ce rapport, le theme de la idition humaine" lui est apparu comme une realite dyna-ue, dialectique, dans le cadre de laquelle on releve la suc-oion de trois moments distincts: integration /revolte/ con-iation. Le theme se developpe donc circulairement, selon un Jele de mouvement qui revient â son point de depart. Mais retour ne signifie pas arret du mouvement, mais — bien au itraire — le developpement d'un nouveau cycle ; ii y a donc ie eter nelle repetition.
. La premiere section proprement dite de l'etude („Le Cre-iscule des dieux") est consacree exclusivement au cote meta-jysique du conflit. Dans la premiere pârtie de la section ititulee „Une monde cosmotique"), l'auteur s'occupe du pre-ier moment du cycle, celui au cours duquel le prestige Iţellectuel de la Loi est encore intact; ce qui y domine, c'est croyance en un monde harmonieux, dans lequel le bonheur
241
240
de l'homme ne depend que de l'intensite de sa participatiOri au Grand Tout, de son integration parîaite, du caractere ^_ cisif et definitif de sa soumission. Les signes d'une tefle position sont â relever surtout chez les romanciers gouvernes par le sentiment de la Nature, d'une nature encore impregna» de l'esprit du dieu Pan. Dans cet ordre d'idees, l'auteur cite Knut Hamsun (notamment son roman *Pan*, dans lequel l'unite <ie l'humain et du sylvestre tend â persister malgre leur[1] rupi ture et leur dissolution de plus en plus marquees sous Tef£et de la civilisation), puis Tolstoi, ainsi que les ecrivains roumains Ion Creangă et Mihail Sadoveanu: tous adeptes de l'etat ori-ginel, de la permanence, de la communion de l'homme avec la nature. De mame, la recherche febrile de l'universel, d'une vision totale est caracteristique pour Dostoievski, avec cette nuance que le grand romancier russe souligne de preference ces liens et ces sens communs dans l'espace social. L'auteur des *Freres Karamazov* prone un programme integrateur, celui de la „merveilleuse union" qui devrait rassembler tous Ies hommes (et qui les rassemblera â la fin des temps). Pour Dostoievski, le bonheur consiste â ne pas exister separement, ă ne pas âtre detache de la grande societe des hommes, â ne pas etre

rejete hors de l'universel. La definition de la commu-naute humaine en tant que domaine specifique d'accomplis-sement de l'universel, ainsi que le besoin evident du heros dostoîevskien de perdre sa singularite, ont suggerâ â l'auteur un parallele avec la doctrine hegelienne de l'Idee, â laquelle Dostoievski n'a tres probablement pas ete etranger. L'idee de l'humain, de la communaute, de l'universel est soutenue chez Dostoievski par le mythe du Dieu-homme, du Fils de Dieu, dont la mission est de sauver les hommes de la solitude et de l'isolement. Un programme semblable — base egalement sur des principes hegeliens, mais applique cette fois-ci au domaine de l'histoire et dans une perspective historique — se retrouve chez l'archeologue et homme de grande culture Vasile Pârvan: la these centrale de son systeme est le sacrifice de soi, comme oîfrande symbolique â la Raison supreme du monde, au Grand
Tout.

Mais voici que dans le cadre de cette vision harmonieuse, de cette representation du monde comme realite cosmotiqu^e> gouvernee par une Loi rationnelle, apparaissent les premi^erS signes de doute. Les cauchemars d'Hippolyte Terrentiev (dan»

Idiot de Dostoievski),. .Ies experiences privilegiees du .capitaine ab (dans le *Moby Dick* de -Hermann Melville), ou celles du ,jux Santiago (dans *Le vieil homme et la mer*, d'Ernst[1] He-lingway) jettent une lumiere-legerement ambigue sur la,Loi, . le -principe rationnel qui dirige :.le monde semble parfois incu et ecarte par des monstres denues de raison, des crea-,-es souterraines et implacables. Le lieu du Destin est usurpe ir de terrifiantes apparitions teratologiques, parmi lesquelles _» tarentule venimeuse ou l'immense araignee maligne qui hanţe bs reves. de Terentiev brillent d'un sinistre eclat. De tout evi-ce, l'esprit humain s'apprete pour le- postulat d'un univers etat de desordre, d'un univers qui a cesse de connaître la ii : postulat qui deviendra caracteristique pour les temps lodernes. - .

• •

La seconde pârtie de la premiere section a pour sujet „Le fpnde en tant que chaos". Dans Ies romans de Kafka, l'idee Loi n'est pas encore entierement eliminee. Nous nous som-JP efforce cependant de montrer le processus de corruption l'elle subit ; la Loi se refuse â la connaissance, elle. se defend tre les tentatives du heros kafkien de s'y initier. Dans ces .ditions, la soumission â la Loi ne peut plus avoir le cârac-. d'un consentement intime, mais seulement celui d'une imission forcee. La desorientation de la pensee quant au itenu de la Loi cree une premiere reaction contre l'ethique la participation et de' l'abandon. Mais dans nombre de pages ,afka suggere jusqu'ou peut âller cette degradation de la ption de Loi ; l'univers du romancier apparaît plus d'une fois jtnme un univers chaotique, desorganise, prive d'Idee et de foi, comme un univers en etat d'anomie. Cette absence de jJrme est d'ailleurs soulignee par l'ecrivain au moyen d'autres frocedes, y compris celui de l'anamorphose. La. these d'un tiivers denue de sens, d'un univers absurde, devient l'idee Sentrale de l'oeuvre d'Albert Camus (dont l'optique a ete anti-Ipee, selon l'auteur, par le philpsophe roumain D. D. Roşea |ans son. ouvrage *L'existence tragique);* de cette these decoule 4ans l'oeuvre de Camus (notamment dans *La mort heureuse m* dans *L'Etranger)* le motil de „1'exil" et de la. „solitude". Un fcoshilat. d'anomie sera, de meme,, le point de depart de piu-. ţjieurs romans de l'ecrivain roumain Alexandru Ivasiuc, en (jrticulier de *Racul (L'Ecrevisse). "* • ' .

Dans la mesure ou ii n'est plus sous l'empire de la L$_O$J et d'un principe ordonnateur, le monde tend naturellement ^ se decomposer et â la desintegration de l'âtre. Devant un tel danger, le heros moderne riposte par une volonte acharnee <j$_e$ consolidation de son integrite, par un effort conţinu de struc-turation. Et si dans Ies romans de Kafka (en particulier dans *Amerique)* l'effort vise plutot la realite proprement dite, en echange, dans ceux d'Andre Malraux, ii y a une extension considerable de cette „preoccupation" qui assume le sort mame du monde, opposant au phenomene universel de la desintegration un acte de fondation et de consolidation. On voit naître ainsi un admirable mythe de notre temps, le mythe apollinien du „Conquerant", de celui appele â annexer de nouveaux terri-toires â l'empire infini de l'etre.

Or, un tel comportement implique, de toute evidence, des attributs et des pouvoirs de dâmiurge. Ivre d'orgueil, le per-sonnage moderne va outrer ses dimensions, va vouloir se propulser dans une perspective surhumaine, divine. Sans faire appel expressement au mythe nietzscheen de la „volonte de puissance", mais influence plutdt par certains developpements de la philosophie post-hegelienne de Max Stirner, Dostoievski concevra le premier dans le roman moderne un heros ayant la dimension d'un „homme-Dieu". En echange, Giovanni Papini *(Un Tiomme fini)* s'inspirera directement de la doctrine nietz-seheenne et diffusera couramment ce mythe, auquel tant de generations d'intellectuels europeens se sont montres receptifs. La caractere circulaire de ce modele, le retour dialectique au point de depart et la repetition eternelle de ce circuit sont illustres, suivant l'auteur, par Ies ouvrages de doctrine de Jean-*Vavl* Sartre, mais aussi par son roman La *Nausee.*

Dans la deuxieme section de notre etude („Le Mal du temps"), nous traitons des aspects qu'engendre, dans son de-roulement, le grand conflit auquel se reduit le probleme de la „condition humaine", mais, cette fois-ci, sur un plan purement ontologique. Une premiere analyse, consacree aux romans de James Joyce, releve l'importance de

„l'envol libârateur" dans l'oeuvre de l'ecrivain irlandais, envol dont le prototype est l'evasion de Dedalus hors de son labyrinthe-prison. L'auteur souligne l'importance du processus dialectique autour duquel ce motif est structuri, processus qui est celui de la naissance et de la cristallisation de l'âme. S'inspirant de la psycholo2i^e
244
li stagirite, mais aussi de la doctrine hegelienne de l'Idee, fcyce interprete le processus formei de constitution de l'esprit fcmme un acte doublement liberateur : liberation d'abord de latence, de la virtualite, du non-etre vers une realite dans fccte, vers l'etre (le motif de „l'envol" est associe ici avec celui & la „naissance") ; puis survient un second moment de libe-rtion, celui de la connaissance de soi, c'est-â-dire de l'accom-pissement du devenir, de la rupture d'avec la duree et l'im-6ratif de l'etre. L'unification de l'esprit et de son propre ancept, le retour de l'esprit dans l'Idee equivalent par con-£quent â l'acte par lequel l'etre s'affranohit des cadres itologiques obligatoires, des „modalites ineluctables" de e. Avec Joyce, nous sommes deja en pleine revolte du heros Intre sa condition humaine.
Cest vers la mame volonte de se liberer du „mal du aps" que tend la creation epique d'Amiel ou de Thomas ann. On observe chez tous deux la meme hostilite envers le it d'âtre, envers Ies limites et Ies entraves qu'implique le enomene de la vie, de l'existence. La premiere solution qu'ils jposent pour le „mal ontologique" consiste dans l'abstention, ins le refus de vivre, dans une existence purement contem-jjrtive. Thomas Mann toutefois, notamment dans *La Montagne ngique,* entrevoit une solution superieure: devant le pheno-pne de la vie ii preconise non pas l'abstention, mais au mtraire — assurement sous l'influence de Nietzsche — l'ac-ritation, â savoir une acceptation passionnee, decidee â psgresser l'esprit apollinique de la mesure afin d'aboutir, _r une intensification dionysiaque, â l'absolu de l'etre. En It, une telle ethique aboutit le plus souvent â la destruction I l'âtre ; aussi n'est-ce point par hasard que Ies motifs litte-lircs auxquels elle donnera naissance sont le plus souvent Itix de la „maladie" ou de la „mort". Mais Ies compensations prituelles sont si fortes, que le heros ne craindra plus la
fcstruction.
Par Marcel Proust, la revolte — dans la perspective Bologique — atteint un degre plus haut encore d'or-Hiil. Dans sa vision, le but de l'existence n'est pas â vrai He la connaissance, c'est-â-dire la reproduction mimetique ft formes et des structures de la realite, ou le fetichisme des •dres ontologiques donnes. L'esprit est appele â une tâche |n superieure â celle de a connaissance, â savoir â transfi-
245

[redacted]

gurer selon un modele qui lui est propre-[1]— et MarcelProv. attribue â chaque conscience humaine un modele d'une absolut unicite —, â remodeler l'umvers, â creer un anti-univers. Une realite seconde : ideal d'essence manieriste, qui correspond au* aspirations de l'homme demiurge de notre epoque, â son • reye de devenir pareil aux dieux. :
Cest le meme ideal manieriste -qui est esquisse dans ies romans de l'ecrivain roumain Camîl Petrescu. Sous rinfluence de . la doctrine phenomenologique d'Edmund Husserl, l'auteur du *Lit- de Procuste* assigne â la conscience humaine une fono-tion non pas preeisement de- „connaissance", mais plutot cie *„constitution"* de la realite.. Cette these theorique— d'allure manieriste, comme celle de- Marcel Proust — est mise en va-leur litterairement par „l'illusion" erotique : c'est ainsi que le protagoniste du *Lit de Procuste,* le poete George Ladima, sîeprend non pas de l'image reelle d'Emilia Răchitaru, mais de sa propre fietion, de sa propre construction- mentale.
Chez le romancier francai» Albert Camus, la revolte revet d'autres formes, plus preeisement la forme — paradoxale — d'une soumission aux structures ontologiques ; mais d'une soumission qui n'implique pas l'idee de conciliation ou de consentement : bien au contraire, le heros de Camus accepte l'existence comme un mal, sans autre but que de se montrer apte â assurer ce fardeau, â le porter sans se laisser ecraser par lui, suivant l'exemple du personnage mythique de Sisyphe. L'auteur' croit pourtant deceler dans l'oeuvre de Camus les signes d'une attenuation du conflit, d'un accommodement, d'une adaptation â l'existance par la purification.
Une demarche tres nettement . eirculaire s'accomplit dans l'oeuvre de la romanciere roumaine Hortensia Papadat-Ben-gescu, qui preconise un prudent va-et-vient entre l'infini de la vie imaginative, de la conscience interieure, du reve diurne, d'une part, et les limites des structures du reel, de l'autre. L'imaginaire a pour correctif permanent la nature corporelle. dont l'esprit doit reintegrer les limites par un- processus constant de reflux. De meme que la revolte metaphysique, celle d'essence ontologique se soumet donc rigoureusement au modele circulaire. -.:•
La troisieme sect-ion- de l'etude („Maître: et serviteur") aborde un aspect qui se situe- â la fois sur le plan rrietaphysiq^ue et - sur le plan ontologique,- dans une cbrrelation qui reclame
246
ie analyse separee : ii sîagit du . probleme de . „l'Avtre". lOiqu'il appartienne strictement â l'espace social, ,,*V* Autre" jrroge . en regie generale des fonctions et des attributs de •miurge; par des strategies subtiles ii se proclame lui-meme >erte absolue, une liberte qui n'en reeonnaît aucune autre â .rt la sienne, une liberte etrangere. „L'Autre" invite par jnsequent l'isolement et l'invincible solitude du dieu. La pre$_{rt}$iiere relation dans laquelle le personnage se trouvera par .•apport â

„l'Autre" sera donc une relation de complet asser-vissement et de negation de soi. Dans *Souvenirs de la maison \des morts* et dans *Les Possedes*, Dostoievski illustre justement phenomene d',,irrealite" de sa propre existence, dont le Tsonnage ne devient conscient qu'â la suite de la conduite . „l'Autre". Le meme sentiment de son propre neant par ipport „aux Autres" se retrouve chez Joseph K., le protago-iste du *Proces* de Kafka.

La premiere manifestation de revolte consistera ici dans -fort de s'affirmer soi-mâme comme prgsence, de se faire :onnaître comme presence, encore que cette presence — ainsi 'ii ressort du roman de Dostoievski *Adolescence* ou des *rnaux* de Kafka — n'aspire â etre reconnue qu'en tant que sence subordonnee, que presence secondaire, qui se contente graviter autour de „l'Autre", de le servir et donc de le :onnaître pour Maître.

La demarche suivante — notons qu'une interessante analyse j. la tentative de s'affranchir de „l'Autre" a ete faite egale-[ent par Rene Girard, dans *Mensonge romantique et verite manesque* (1961) — est constituee par l'effort pour detruire superiorite et le prestige incontestable de „l'Auteur", pour îpprimer le caractere privilegia de sa presence, pour le ra-lener sur le meme plan que toutes les autres libertes, donc iur convertir sa subjectivite de demiurge en une subjectivite iumaine quelconque. Ce sont, encore une fois, les romans de lostoievski et de Kafka qui illustrent le mieux cette demarche. Le point final dans le developpement de ce conflit sera irque, â nouveau, par un processus circulaire. Le prince iichkine, le heros de *L'Idiot* de Dostoievski, n'arrete pas en iparence de s'humilier, de s'abaisser devant les autres, mais â quoi ii vise en realite est de restituer aux rapports hu-ins les normes d'une egalite et d'une reciprocite absolues.

Ainsi qu'on peut donc voir, sous quelque angle que nous ayons aborde le conflit fondamental auquel est reductible toute la litterature de la „condition humaine", nous sommes arrives invariablement au meme point, celui du trace circulaire. L'attitude du personnage moderne â l'egard de sa propre condition oscille sans cesse entre la revolte et la conciliatien, sans reussir â se fixer definitivement â l'un de ces deux p6les. La loi implacable de cette litterature semble donc faite â la fois de recherche, d'instabilite et de repetition.

Traduction du resume: RADU CREȚEANU

INDICE DE AUTORI

V

▪

CUPRINS

Lector : GABRIEI.A OMĂT Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI
***Bun de tipar* S.IV.1979. Tiraj S100 *ex.* brojote. *Coli ed.* 12,97. Coli tipar \S.**
Tiparul executat sub comanda nr. 4312 Ia întreprinderea poligrafică Galaţi. B-dul Qeorge Coşbuc — 223 A. Republica Socialista România